目　　录

感觉以色列

500 元一张门票，1 万多观众，11 次谢幕，这就是中国人给以色列爱乐乐团的礼遇。

人民大会堂比世界上任何一个音乐厅能够容纳的人都要多，因为这本不是听音乐的场所。但所有到北京来的世界第一流交响乐团，只能在这儿演出，因为中国太大，想听音乐的人太多。

于是很多人只好坐在根本无法看清演出者的地方，真正地"听"这场音乐会。也有不满足于"听"的，他手里托着袖珍彩电，把音量关到最小，眼睛看着电视转播，耳朵却听着现场实况。此为 11 月 23 日北京一景。

必须感谢近几年来的"发烧"运动，否则广大的音乐听众也许不会相信在那个弹丸小国以色列，竟有这么个与柏林爱乐乐团平起平坐的演奏团体。是"发烧"运动，让人们注意到音像商店的货架上摆着那么多以色列爱乐乐团的唱片，有那么多大指挥家、演奏家跟他们合作。拿回家一听，正应了一句老话，"不怕不识货，就怕货比货"，"以色列"并不逊于"费城音响"、"芝加哥之声"，且有自己的特色。譬如它的弦乐组音色，称为世界第一并不过份。

也许犹太人天生是拉提琴的料子，不然为什么世界上当代的小提琴大家，小小的犹太民族占了将近半数？胡贝尔曼、津巴利斯特、埃尔曼、西盖蒂、海菲茨、加拉米安、米尔斯坦、梅纽因、斯特恩、帕尔曼、朱克曼……仅是这一连串闪光的名字，就足以保证以色列的弦乐树大根深、底蕴十足，非旁人可比。

500 元的票价不是被“黄牛”炒上去的，而是明码实价。个中原因还有一层，就是刚才那串名字中的倒数第二位，帕尔曼先生，也把他的轮椅摇到中国来了。早年，此人叫“小提琴王子”，现在号称世界第一把小提琴。音乐评论界给他的评语是“一提起帕尔曼，就意味着誉满天下和众望所归”。当他拉完柴科夫斯基 D 大调小提琴协奏曲的最后一弓，照例弯下腰去拾起他的双拐，并且完全凭借自己的力量站起身来的时候，这个小儿麻痹症患者便无可置疑地成为众望所归。他拄着拐杖一次次步履维艰地谢幕时，有人感动之余，很自然地要问：为什么不让他坐个轮椅呢？这要从他的肩膀说起。有文章说：帕尔曼在演奏极强力度的高音时，肩膀上所“扛”着重力，可达到 40 多公斤！这样的重量，很可能使坐着的轮椅挪动位置。猝不及防地一挪，就会影响演奏的音准，所以帕尔曼正式演出从不坐轮椅，而是坐一把极沉极稳的硬木大椅子。音乐爱好者们知道这个真相以后，对这位“小提琴王子”，大概不仅仅是佩服他的技巧了，还要添上一份对伟大人格力量的崇敬。

中央电视台著名节目主持人敬一丹女士，是个非常细心而且极为敏锐的人，那天她也去听音乐会，回来就给我写了一篇题为《不用搀扶》的杂文（她正在以报纸特约专栏作家的身份，在我所负责的版面上开着一个也叫“一丹话题”的专栏）。那篇文章她写得好极了，她数着帕尔曼谢幕时一共是四次架

着双拐企图站起来，前三次都失败了，但他不用搀扶，最终还是完全依靠自己的力量站了起来，在感叹大师了不起的人格力量之后，她想到了生活中那么多的“扶”：扶持、扶助、扶贫，等等，想到我们中国人能不能学学帕尔曼那种“不用搀扶”的精神。

帕尔曼，一个残疾人，同时是世界第一小提琴手。满大街上都有他的唱片，都有他豁达的笑。这笑，是犹太人的一面旗帜。以色列爱乐乐团出访，经常带着这面旗帜，旗手则是一个印度人，叫祖宾·梅塔，乐团的指挥棒，自1968年起一直攥在他的手中。此人是阿巴多的师弟，成名却比师兄略早一些，玩过纽约、洛杉矶、蒙特利尔的大交响乐团，现在专心玩以色列。他和小泽征尔一样，是亚洲人或者说东方人的旗帜。他与斯特恩、帕尔曼、朱克曼、巴伦博依姆这班犹太人的关系出奇地好。犹太人和印度人（还有我们中国人）相仿，都是曾经辉煌过，也被人欺压过的民族，所以心灵相通。

但是，不论中国人还是印度人，现在似乎都应该向那个弹丸小国的兄弟民族学很多东西。我们不仅是没有一支以色列爱乐乐团这样的乐队，没有那么多的音乐家，我们更没有那么多的科学家，也没有那么多的资本家。中国有12亿人，印度有8亿多人，要是算一下人均值，就显得更加“那个”了。

《圣经·旧约》比“新约”具有更高的文学价值，因为都是故事，是犹太人的历史故事。大卫和所罗门掌权时，是以色列最强盛的时候。大卫以抛石机出奇制胜时还是个孩子，足见其聪颖，而所罗门更是有名的聪明人。犹太人聪明的根儿在哪儿，这当然是很虚的东西。

但是他们又有极实的东西。以色列是一片大沙漠，自然条

件没法提。谁能想到，现在的以色列人能在那里创造农业奇迹。他们发明的灌溉方法是让水从地下直接滋润作物的根部，从而避免水份蒸发。干旱的土地，偏偏种出的都是鲜活水灵的玩意——蔬菜、水果和花卉，以色列人用它们换来谷物，每年还净赚外汇十几亿美元。这令人想起当年那个“万里千担一亩田，青石板上创高产”的沙石峪。可惜，我们中国人只拥有这样一个生产队，而犹太人则拥有这样一个国家。

音乐和种地，似乎离得很远。但是，一支交响乐团，凭借一场音乐会，就让听者感觉到了整个以色列，感觉到了犹太民族，感觉到了一种奇特的精神，不能不说他们取得了圆满的成功。

民工之笛

我家门前原是一大片老式平房住宅区，去年拆迁，变成了一百多亩的大平地。与此同时，好几支民工队伍开了进来，他们在这里挖下几个大坑，于是汽锤打桩的声音昼夜不停。

工地边上，用苇席搭起一大溜工棚，从席棚的缝隙中，我可以看到里边是两排用砖头和木板架成的大通铺，铺着稻草帘子和破旧的被褥。春天的风沙，夏天的蚊虫，都从这四壁漏风的席棚缝隙中往里猛钻，只有眼前这短暂的秋天似乎好过一点儿，至于马上到来的寒冬又将如何，我不知道。

然而，从那暑热难捱的日子起，直到现在，每个晚上，我都可以从那工棚方向听到一支竹笛的鸣响。笛声随着潮湿的夜风，飘进每个敞开的窗户，住在附近的人们便逐渐习惯了那有时欢快、有时忧伤的声音。那笛子吹得说不上有多好，显然没有受过专业训练，但听得出来，他吹得极其认真、极其投入，更值得注意的是，这笛声一天也没中断过。

每个城里人大概都知道民工白天的工作有多么繁重，否则城里人自己就把这些活儿都包下来了，不会把挣钱的机会剩给乡下人。于是我猜想那个天天吹笛子的民工一定是个精力特别旺盛的小伙子，在与钢筋混凝土玩了一天命之后，收工

的铃声一响，他拖起疲惫的身子，狼吞虎咽般吃下属于他的那份晚饭，遂又恢复了乐观和活力，便运足气力，吹响他那支从家乡带来的笛子。他从不跟着同伴去看电影或武打录像，也许他没有钱，也许有钱但准备带回去娶心爱的姑娘做媳妇，所以我们无一日听不到他的笛声。

忘了是哪位作家讲过一个故事，说是在战争时期，某国某城的人民都在蹲防空洞。作家到防空洞里采访，发现在那终日缺少阳光和水分的去处，每一家的防空洞口竟然都养着一盆鲜花！作家说："我感觉到了一种伟大的东西，那种东西叫做信心。"

还有比这更厉害的东西，不知道该叫做什么。那是在列宁格勒被纳粹军队久困长围 900 天的日子里，在那个每天都有成百上千人冻饿而死的地方，作曲家肖斯塔科维奇创作了他的第七交响曲。当它首演的实况经广播传扬出去，被围城的德军听到以后，一名德军军官在给家人的信中写道："面对着拥有这样的一种音乐的民族，我们要想打败它，根本没有希望。"

工棚里的笛声，防空洞的鲜花，被围孤城中的交响曲，里边竟都有这种东西！

回想起来，这种奇特的东西在我的生活里其实也存在过，只是有点久违了的意思。那是在大约十年前，我刚刚考上大学的时候，上火车之前，妈妈给我 200 元，说："这是咱家全部的积蓄，算你这个学期的生活费，用光了再来信要吧，到时候也许会有。"一到学校，我把这 200 元存进校园里的小储蓄所，立了个活期存折，每到买饭票时取 10 元出来。每次只取 10 元，可以有效地节省开支。就这样，我没给家里写过要钱的信。四个半月的学期结束，假期回家时，那个小存折上居然还有 40

元！特别有意思的是，就是在那段艰苦的生活中，我染上了一种日后最让我破财的嗜好——听音乐，也就是现在人们常说的“发烧”。那时，我们一共四个人，每人每星期想办法从什么地方翻录一盘磁带。这样每逢周末，我们就能凑到一台“半头砖”录音机前，听四个小时的音乐。那时候主要听的都是莫扎特和贝多芬的作品，莫扎特使我们知道了天堂是什么样子，而贝多芬使我们知道了怎样攀登到天堂里去。

如今，面对着满橱的激光唱片，听着“发烧级”的 AV 音响，却怎么也找不回当年的那种感觉了。只有在听到民工的笛声之后，我才突然地找回了那种感觉！那种感觉是一种无法形容的激动，激动之余，是对那个吹笛子的小民工油然而生的一种敬佩！于是，每次从他们的工地前经过，我都禁不住按我的想象，在那些拚命劳作着的民工当中猜测寻找着那个笛子手。找啊找，终于无法找到，只看见那宏伟的大厦，在他们的汗水中一天一天地、缓慢而不可抗拒地向上长、向上长……

在现实世界做平民
在精神世界做贵族

——写在勃拉姆斯逝世100周年之际

1997年是德国作曲家勃拉姆斯逝世100周年，他那些严谨沉雄的作品将是这一年全球音乐界的重头戏，因此今年被称为“勃拉姆斯年”。

不知从什么时候起，我开始觉得，在西方音乐家之中，要数勃拉姆斯的精神气质与中国知识分子的理想最为接近。以我个人来说，勃拉姆斯在我所崇拜的作曲家（巴赫、莫扎特、贝多芬、瓦格纳）之中是最感亲切的一位；同时，在我感到亲切的作曲家（德沃夏克、威尔第，也许还有格里格）之中又是最受崇拜的一位。对此我归结为：可能自己的天性接近勃拉姆斯。

崇拜与亲切，最初都是从听他们的音乐的感受而来，没有考虑过音乐以外的原因。感觉到这种微妙之后，便不得不考虑，于是发现那竟是很有意思的事。

我最崇拜的作曲家有五位，勃拉姆斯特殊在哪里呢？

老巴赫那种浸透了路德宗基督新教精神的虔诚，那份宠辱不惊，那份“人不知而不愠”，得需要多么深的涵养啊！我相信普通人极难拥有。莫扎特则像神不像人，他的音乐似乎主要是来自天赐的直觉，我常觉得自己有点像电影《莫扎特》里塑造的那个妒火中烧的宫廷乐师，只能埋怨上帝“只给我欣赏莫

扎特的天分，却不给我效仿他的才能”。贝多芬与莫扎特相反，上天赐给他的东西很少，主要是耳聋、失恋和贫困，与音乐有关的宝物，都需要他汗流浃背地从坚硬冷暗的地层下去挖掘或到峭拔险峻的山顶上去摘采。上天只赐给他一样无比强大的法宝——巨人与英雄的人格力量。仅此一种，就令我辈凡人不敢仰视了。至于瓦格纳，我时常觉得他和莫扎特在天赋方面可以媲美，尽管他们的艺术风格相差十万八千里。就说那必须连演四个晚上的音乐剧《尼伯龙根的指环》吧，在长达近十六七个小时的音乐里，用“始终处于灵感顶峰”来形容恐怕毫不过分，让你片刻不得放松，喘不过气来。何况十几部歌剧、音乐剧都由瓦格纳一人从写剧词、脚本、音乐直到舞美设计“一揽子承包”！单说精力、体能，凡人谁能这样充沛！所以，我对这几位音乐巨匠一直是崇拜多于亲切的。

勃拉姆斯却不同，他的音乐告诉我们：这始终是一个普通人、一个“布衣之士”的心声，有着“布衣”们的喜怒哀乐，有过胆怯和惶惑，但是凭着后天的努力，终于走出怪圈，寻到了人生的大智慧。他那高超绝伦的管弦乐技法，是可以从教科书以及前辈作曲家那里学习来的，只要不怕枯燥、勤学苦练，就可以掌握，不同于莫扎特或瓦格纳式的上天所赐或启示；他那质朴而耐咀嚼的旋律素材，都来自德国、匈牙利、奥地利或捷克的民歌，只要你下苦功夫归纳、整理、提炼，就应当得到；他那淡泊隽永或雄浑高远的意境及灵感，要么是徜徉于阿尔卑斯雪山或日内瓦冰湖吸取日精月华万物灵气的收获，要么就是固守书斋、终日默想、思接千载、视通万里的所得。以上这些，并非轰轰烈烈，凡人要想做到，并非不可能。然而绝大多数人终究没有做到。我对勃拉姆斯其人、其音乐的崇拜，就源自这

种缘故。

我最感亲切的作曲家是勃拉姆斯、德沃夏克、威尔第，也许还有格里格。他们分属不同的民族，风格也大相径庭，不知怎么就分外地感到亲切。仔细一研究，发现他们竟有很多类似之处：都出身于平民，都是大器晚成、先贫后富，晚年生活安逸而有名望。德沃夏克是捷克屠户的儿子，按当地习俗长子应承袭父业，因此他15岁之前主要受屠夫训练；威尔第是意大利农民的儿子，18岁时还被认为没有音乐天赋；勃拉姆斯算是出生于城市平民之家，父辈是穷乐师，懂音乐，因此他虽然没被视为无音乐天赋，年轻时却不得不常在娼妓出没的小酒馆里弹琴助兴，其境遇可能还不如现在给大款和三陪小姐助消化的音乐学院学生。对于一个人来说，出身于老实本份的平民之家，可能是件幸事。我一直是这么认为，至少不会像官宦子弟那样从小就有一种莫名其妙的优越感，长大以后反而可能由于比不上父辈飞黄腾达而产生自卑感。更重要的是出身平民的艺术家，有一种可贵的平民意识，这是一种很难说清的味道，在中国文艺作品里很难见到，但在西方很重要，而且常见。我经常被那种平民意识所感动，因为自己就出身平民，平民总是希望通过自己光明正大的个人奋斗，实现自己的理想。威尔第、格里格、德沃夏克晚年都被视为民族英雄，一举一动都有影响，都显得轰轰烈烈；相比之下勃拉姆斯的晚年生活极为平淡，或者叫平静。我喜欢平静胜过喜欢轰轰烈烈。

最好先听听他的《海顿主题变奏曲》，那很像是一个有良心的、老实的好人平实而富有启发性的人生履历，十个变奏就是他从少年直至最终升入天堂的十个人生阶段。那又是他后来那些不朽的交响曲的"种子"，从这里，他树立了效法贝多芬

的信心。谁都承认勃拉姆斯的音乐极其“耐嚼”，但多数人认为一上来较难入耳，因此对他的音乐敬而远之了。我认为《海顿主题变奏曲》是解决这一难题的最好钥匙，拿了这把钥匙，再去听他的四部交响曲、四部协奏曲、《德意志安魂曲》以及其他精湛绝伦的作品，就会觉得越来越好听、越来越爱听，直至不能割舍。作品如其人，我相信勃拉姆斯是那种一上来并不讨人喜欢的人，但相处时间长了，越来越觉得此人可爱，直到变成崇敬。经验告诉我，这种人往往比初一接触就感觉特别好的人可靠得多。

似乎可以这样认为：亲切感来自他的平民身份，崇拜心理则来自他的音乐意境、精神世界。这是一位现实世界中的平民，一位精神世界中的贵族。

人，在现实世界中应当做平民，在精神世界中应当做贵族。这便是我们从勃拉姆斯的音乐中体会出来的第一要旨。

感激《猎人合唱》

从大约十七八岁起，直到现在，我都保持着这样一个习惯：每当我晚上独自一人骑自行车赶夜路的时候，嘴里总要哼着一首歌，那就是威柏的《猎人合唱》，一遍又一遍颠来倒去，随着它富有弹性的节奏，脚下便越发有力，一路上只有不断地超过同行者，而没有被人超过的情形。就这样，寂寞的夜路对我来说从来没有显得漫长过。

这首歌实际早就收在初中音乐教材里，不过老师没有教，是我自己按照谱子学会的。从教材上的区区几行注解里，我第一次知道有位名叫卡尔·马里亚·冯·威柏的德国作曲家，知道这首动听的男声合唱曲《猎人合唱》就出自他写的歌剧《自由射手》。听到这歌剧里的其他选曲是上大学的时候，听到全剧，则是工作好几年以后的事了。

在大学里，我和我的同学们与这首《猎人合唱》有着一种挺可笑的不解之缘。我考上的是中国科技大学近代物理系，这所学校的男女生总人数之比，大约在七比一至八比一左右，其中尤以近代物理系最惨，全系五个年级300来个学生，女生最多的时候也不曾超过十个。该系座落在校本部大门对面一个单独的院子里，它被校内的人戏称为“少林寺”。这里留给我印

象最深的一道风景是：在那片晾晒衣服的空场上，有好几年我连一件色彩鲜艳的衣服都没见过。就这样一所学校，多则两年少则一年，还要举行一次隆重的歌咏大会，各系均必须派队参加。别的系虽说困难，但毕竟还能拼凑起一支合唱队，近代物理系怎么办？根本无法找到女声部。但是系团总支负责组织的那位老师（他也是合唱队的指挥）自有办法，他总是将老学生之中的骨干分子留下来，再从新学生中挑一些嗓门大、乐感好的，然后训话："本系唯一的保留曲目就是《猎人合唱》，因为它是男声合唱！新生里有不会唱的吗？……还不少。你们跟老生学去吧，限一周学会，散会吧！"于是，新生跟着老生学，这歌就"生生不息"地一辈辈传下去。正式演出前，学校里担任钢琴伴奏的老师一看是我们近代物理系来了，就说："怎么样？今年又是《猎人合唱》？甭合练了，让我歇会儿行不行？你们放心，我闭着眼都弹不错！"有一年，那位可爱的指挥兴冲冲地对我们宣布：弄到了《猎人合唱》的德文原词，今年我们要来个原文《猎人合唱》了！保证威震中科大！

就这样，这首歌伴着我们度过了几年特别孤独和寂寞的时光。对现在的大学生来说，那本应是花前月下浪漫温馨的几年，但对我们，除了玄妙的方程定律和枯燥的实验数据，就只剩下音乐是浪漫的了。我们同学里边（包括我本人）很多人都有严重的周末恐惧症，一到周末就像热锅上的蚂蚁，不知怎么打发。我的办法就是骑着那辆花 50 元买来的二手车，沿着合肥市环城路猛登一圈。一路上，总是这首《猎人合唱》与我相伴。

最早听到真正高水平的《猎人合唱》，是从一盘国内翻录的磁带上听来的，那上边录了 20 首歌剧选曲。我从说明书上

记住了一个名字：卡洛斯·克莱伯，正是他，指挥着德累斯顿国家乐团和莱比锡广播合唱团演唱的这首歌。用现在的眼光来看，那是一盘质量很拙劣的盗版磁带。但由于原唱基础非常之好，所以当时还是感觉好得不行，带子听得次数太多，慢慢变得严重失真，没法再听了。直到1993年，我在北京一家唱片店买到克莱伯指挥的《自由射手》全剧的激光唱片，才算终于寻到了《猎人合唱》的“正根儿”，当时的心情，竟有点历经八十一难终于到达西天取经的感觉。

事后我总是在想：人在一生当中大概都会有一段孤独寂寞的日子。靠什么东西作为精神寄托，平安而且有利地度过这段时光，对于以后的人生旅程来说可能相当重要。凡有过孤独经历的人，大概都会形成某些嗜好，大多数终身性的嗜好都是孤独的产物。有的人，由于孤独寂寞而陷入了烟酒、麻将、跳舞或是女色之类的嗜好，这些东西很容易耗掉人在年轻时所特有的那点锐气或叫做真元之气，到头来仍旧摆脱不了孤独寂寞。即便是对音乐的嗜好，也有很大差别。当时正是邓丽君们的音乐大行其道的时候，现在我时常暗自庆幸，自己喜欢上的恰巧是《猎人合唱》这样的音乐，而没有喜欢上那些东西，它使我保持了一点孤军奋战的勇气。每每想到这里，再看看《自由射手》封面上那两眼黑洞洞的枪口，心里竟是一股感激之情。

“嗦哆咪嗦啦咪”

——关于《回忆》的回忆

记得是上大学的时候，同宿舍有一位富有浪漫情趣的同学，在我们这一群学理工科的男学生里，确实显得很特别。在他的柜底，珍藏着一盘磁带，是他过去的女朋友留下的（至于女朋友为什么离他而去，按他自己的说法是“出国了”），他只给我们极少的一两个要好的朋友听过。那里边录的是一个南方女孩的配乐诗朗诵，头一首就是舒婷的《致橡树》。女孩的音色、语调都妙极了，而且把诗里所有的结构助词“的”，一律按照唱歌的规矩，念成“di”（时下的流行歌手大多反其道而行之，歌里倒全都唱成 de，别扭不别扭？），再有一点儿南方人的齿音字，让人一听就直往心里钻。

然而最精妙的还不在这里，而是给她的朗诵配的音乐。当她念出第一句“我如果爱你”的时候，加了弱音器的小提琴就“唱”一句“嗦哆咪嗦啦咪——嗦哆咪嗦唏啦——”，与此同时，钢琴用颤音奏着微微波动的伴奏旋律，缓缓流动的思绪，立刻充满了无限的温情！我敢担保，此时听者心中的感动，绝对是来自直接生理刺激的那种反应！那音乐就像有一种点穴的功能，一下子就让人瘫软掉了。

我至今清清楚楚地记得，我是呆愣了好一会儿的，然后走

到水房里去洗脚。一月份冰冷的自来水，居然没让我唏嘘，我只是带着几分艳羡和嫉妒暗骂了一句："这小子，居然有如此……"然后便是无法控制地搜索枯肠，想回忆起那首配乐叫什么名字。

其实都是瞎猜。事实上我那是头一回听到这首曲子。我这个人有个毛病，从上高中起，听音乐就专爱拣交响曲、奏鸣曲、协奏曲之类的大部头来听，很多小曲子反倒没听过，或者钻进过耳朵里，旋律有印象，曲名也听说过，但是两者对不上号。我的另一个毛病是不爱问人，不仅音乐上的事不问人，而且连到一个陌生城市的时候，宁可查地图或是走错路瞎撞，也不向别人打听道路。这两个毛病害苦了我，那与《致橡树》一块钻进我心里去的"嗦哆咪嗦啦咪——"，让我过耳不忘，又让我漫无边际地苦苦寻找她的来历。找啊，找啊……这一找，竟然就是七年！

在我拥有了数百张古典音乐的CD之后，为了对一岁的儿子进行早期教育，我买了一张收有21首作品的通俗小品集，听到第18首时，一种"蓦然回首，那人却在灯火阑珊处"的感觉来临了——"嗦哆咪嗦啦咪"！终于找到了！再看说明书，是德尔德拉的《回忆》。

德尔德拉，捷克小提琴家、作曲家，生于1868年，死于1944年，出名的作品只有这首《回忆》和一首《小夜曲（第一号）》。在作曲家行列之中，这只能算是个十足的小人物。对于这首《回忆》，我认为到此不必再说什么了。

然而就是这么一首小曲子，让我们这种张口闭口全是巴赫、贝多芬、勃拉姆斯和瓦格纳，连柴科夫斯基都嫌"浅"的人们，结结实实地领教了一回"小的是美好的"。

也不知那朗诵《致橡树》的女孩是否真的出国了。真希望她没走。

“老百代”与黑白照片

朋友中有一位卡拉扬迷，女性，很替大师抱不平：你看看《留声机》、《唱片艺术》、《绝对音响》，这个榜那个榜，贝多芬的交响曲评了那么多版本，卡拉扬竟然很少有上榜的。人家把贝多芬九部交响曲全集录了三四遍，容易吗？难道就没有一个够“榜”的？我看五、七、八就够。说来真怪，那些片子里头怎么净是些单声道的老古董呢？

她这个问题提得对。的确，富尔特文格勒的贝一、贝三、贝九，克兰姆佩雷尔的贝三和贝六，不都是有名的“单声道极品”吗？甚至连魏恩加特纳的老古董都被抬出来了，成为贝八的最佳版本。相比之下，卡拉扬那洋洋洒洒的几大套“贝全”显得倍受冷落。其实岂止是交响曲，贝多芬的名唱片，单声道的东西太多了，从施纳贝尔、巴克豪斯、肯普夫、季泽金的钢琴奏鸣曲，到柯尔托、蒂博、卡萨尔斯的室内乐，把人们心目中神圣的位置占去了多少？后世的大演奏家，不论演奏技巧还是录音效果，都超过了那些老前辈，可为什么在很多重要的曲目上还是屈居单声道之下呢？眼看着书橱内 Referenes 系列的“老百代”唱片日复一日顽强地增长着，这个问题也日甚一日地困扰着我。

有一天，我去参观一个极普通的摄影展，看到在那些技法高超的彩色照片中顽强孤立着的几幅黑白作品，心中豁然一亮：单声道——黑白照片，立体声——彩色照片，多么微妙的、耐人寻味的类比！

黑白照片和彩色照片，各有各的味道，不可互相替代，这不是技术问题，而是完全诗化了的艺术问题。黑白摄影的总体的表现力肯定是不如彩色摄影的，因为它只能记录光的强度，不能记录光的频率，也就没有了色彩。当然，不论黑白彩色，都还不能记录光的相位，能记录的就是全息照片了。全息照片目前为止还没有见到真正称得上艺术品的，见过一幅莉莲·贝斯曼的男性人体照，头部完全是毕加索式的立体影像，身上则是一道道的干涉条纹，应该说这是一幅利用了全息技术的黑白摄影作品。全息之于彩色是进步，彩色之于黑白也是进步，技术上的进步无疑彻底地变更了艺术的表现力，而艺术品何时能让这新的表现力发挥到极致，则是另外一个问题了，这需要一定的时间。

彩色照片有了色彩这种强大的表现力，一下子就显出了较黑白片的优势。但是且慢，这并没有意味着黑白摄影的寿终正寝。黑白片由于没有色彩，不得不在作品的构图、线条、明暗、浓淡等方面，下更深的功夫，想更新的点子，找更绝的意境。连一个完全外行的人都能体会出来，黑白摄影的独特魅力，正是依靠这个才产生的。

听“老百代”的Referenes，不正是要寻找这“更深的功夫、更新的点子、更绝的意境”吗？

立体声之于单声道是个重大进步，它们之间的关系若做个类比的话，实际上最确切的是全息片与彩色片的关系。因为

立体声能在一定程度上记录和再现声音的相位信息，由此才生出众多“发烧友”们所追求的“定位感”。不过，全息摄影毕竟还没有立体声那样产生出如此众多的艺术杰作，所以还是把他们的关系降下一级，把立体声类比于彩色照片。

古典音乐的许多演奏大师们，没有熬到立体声技术问世便已作古，固然是天大的憾事，但他们留下的单声道唱片，仍然忠实地再现了他们那种非常 Unique 的艺术风骨。如同黑白照片一样，这些唱片虽然没有丰富的色彩和清晰的音场，但有一种千锤百炼出深山的古朴力道和真切感情。具体到音乐的诸种表现手法上，可以大致认为：那些以富于动力的节奏、真切朴实的旋律、高超巧妙的调性转换技巧和富于音乐逻辑美的曲式结构来取胜的作品，是比较适合这种单声道唱片的，贝多芬、莫扎特、勃拉姆斯的作品就属此类典型，精炼、简洁，而底蕴极大。它们好比长城、金字塔，美感主要来自结构的力量，一张黑白照片就能表现出它的伟大。而那些以和声复杂、色彩浓重、配器丰富来取胜的作品，比如瓦格纳、马勒、里查·施特劳斯的作品，则非立体声不足以表现其宏大气势和纤巧细节，犹如圣彼得大教堂和中国的敦煌莫高窟，不用绚丽逼真的色彩，如何能行？再比如体裁上的区别，独奏曲、室内乐，单声道又有何妨？反之，要听歌剧，最好还是立体声。当然，这都不是绝对的，还要针对具体的作品和演奏。

从接受者的视觉角度而言，彩色较之于黑白，更富于对感官的刺激；同理，从听觉角度而言，立体声较之于单声道，当然也更富于对感官之刺激。这种听觉刺激包括浓重的管弦乐配器色彩、宽广的动态范围、良好的频率特性、大纵深的音场等等。对于那些以乐队色彩取胜的作品来说，这些“刺激”当然是

多多益善。但对于那些以结构之力量取胜的作品(这类东西在音乐史上占更重要的地位)来说,这本不是它所长,有时反而起干扰和分散的作用,它吸引得听者以较多的精力去注意高频、低频、音场定位这类比较外在的、表面的因素,并叹为观止,无暇去顾及内在的精髓。我在这一点上是有切身体会的。"贝九"本是相当熟悉的作品,在听过若干个版本之后,硬件换了,为此又买到了索尔蒂指挥芝加哥交响乐团的一张,此为TAS 推荐的"发烧片",的确是现有"贝九"中录音最好的一个,听的时候总是不由自主地去使劲儿辨析它的动态和音场。待朋友问起此片究竟有何神韵时,竟张口结舌,脑内空空如也。费了好长时间,才渐渐摆脱这种境地,体味出索尔蒂坚实风格之内所藏的丰富细腻的抒情性,认识到这才是此版本最为珍贵的地方。相比之下,有 SONY 出品瓦尔特指挥莫扎特第三十六(林茨)交响曲,除正式录音外,还专门录了约 77 分钟的排练实况,单声道,听完给人的印象则是一步到位,是真正的叹为观止,没有听索尔蒂"贝九"的曲折。什么原因?这张唱片让我始终把精力投在唱片的主要矛盾上——是音乐,不是音响。黑白照片也是这个道理,它把艺术形象的主要矛盾突出出来,没有让色彩去分散人们对它的关注。

当今市场上常见的单声道唱片,若论其构图之雄奇、线条之明晰,施纳贝尔所弹贝多芬钢琴奏鸣曲全集堪称极品(市面上所见巴克豪斯和肯普夫之全集版本,皆为后来重录立体声版,对此可比性差一些);可与之媲美的,当推卡萨尔斯演奏的巴赫六部无伴奏大提琴组曲,也许还有米开朗杰利独奏的莫扎特 C 大调协奏曲(K. 415)和 A 大调协奏曲(K. 488)。若论单声道唱片的明暗色调之丰富和浓淡之和谐匀称,则必推李

帕蒂那一套5张唱片，特别是其中巴赫、莫扎特、舒柏特和肖邦的作品，可说是灵敏微妙到了极点；另外就是季泽金所弹德彪西的《前奏曲12首》第一、二集，那当然是精彩的。若要找那种在乐曲的结构、情绪、色调、思想内涵等各方面等都比较均衡的版本，则要数富尔特文格勒指挥的贝多芬交响曲，柯尔托、蒂博、卡萨尔斯黄金三重奏的那套3张选集，以及李赫特独奏、孔德拉辛指挥伦敦交响乐团协奏的李斯特两部协奏曲。

我想，单声道时代留下的最大遗憾可能有两个，都在歌剧上：一是富尔特文格勒指挥的瓦格纳歌剧，二是卡拉斯演唱的那些“唱功戏”。瓦格纳的歌剧是给二十世纪后半段的人们写的，我一直这样坚持认为，富尔特文格勒这个伟大的天才出现得过早了，使得他虽有把瓦格纳的哲学思想深挖到底的能力，却没有把他的成果留下来给后人享用的机会，特别是听过他搞的《特里斯坦与伊索尔德》之后，觉得论悲剧哲理的意境，确实比索尔蒂和卡拉扬挖掘出来的东西的总和还要多。可惜，这部在音乐史上具有划时代意义的作品，只听单声道实在是要损失很多的感受。卡拉斯的演唱，说实在的，音色比起现在的歌唱家来，算不上太美，但是非常有特点，总是让人一听就记得住，一听就能辨认出来。奥秘都在于“以情带声”这四个字上，她是超一流的戏剧表演艺术家，而不单单是个声乐家，她的戏剧表现，比如《梦游女》和《托斯卡》，需要剧场气氛的烘托，需要舞台的“共鸣共振”，才能让人体会出她一举手一投足的表现力。这方面的绝佳例子是她六十年代与塞拉芬合作的立体声版《诺尔玛》，当时卡拉斯已经过了自己的巅峰状态，时而出现“倒嗓”的征兆，可是唱片的立体声效果强烈地烘托了戏剧的气氛，使这套唱片在卡拉斯那么多杰作（绝大部分是单

声道）中卓然而立。由此我们可以想象：要是卡拉斯正在巅峰时期，比如五十年代中期，那时 EMI 公司就使用成熟的立体声技术，该有多好！

至此，我已基本上能够回答那位朋友的问题：贝多芬的名唱片为什么有那么多的单声道。

正如伯恩斯坦所分析的那样，贝多芬并不是在所有的方面都很伟大，比如他的和声、配器比起后来的音乐家显得贫弱，旋律比不得柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫等，节奏方面虽然很出众，但是比才、圣—桑、斯特拉文斯基等人也不差……贝多芬令后人无法超越的方面，在于对曲式结构的惊人的驾驭能力，以及以对调性的使用方法。从这里可以看出，贝多芬的作品，相对来说是不很惧怕单声道的，曲式结构与单声道或是立体声没有直接关系。再加上如果单声道录音的质量好一些，那么，整体效果就绝不是随便哪个立体声录音能赶上的。定位不定位，对外国的音乐评论家（不是TAS 的那类音响评论家）来说，毕竟是比较次要的。这就如同一座钢结构的大厦，外观奇伟、雄劲、堂皇，内部结构又非常科学、巧妙，哪怕它只是单一的灰色调，一样透着钢筋铁骨的巍峨嶙峋之美。

施纳贝尔弹的贝多芬 32 部钢琴奏鸣曲是单声道，录音效果实在不敢恭维，演奏技巧也并非无懈可击，它为什么能获得如此高的评价呢？如果我们花上两年工夫，把 32 首 SONATA 一个个地仔细品咂，消化吸收，那么就应该能获得一种能力——就像常言所说“熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟”，再遇上德奥系统古典或浪漫乐派的作品，感情上从此都不会再陌生，对其曲式结构方面的艺术美感，具有了鉴赏能力。所以说，曲式结构是它的主要矛盾，说这些 SONATA 是音乐的“新约

全书”，最主要的也是从曲式的角度而言。本人以为，施纳贝尔是在这个主要矛盾上发掘得最为入木三分的一位钢琴家，听听他在抒情性乐句上的旋律线条，何等清晰！他在完全终止和半终止上的分句处理，多么传神！特别在晚期奏鸣曲中，节奏变化出充分的自由，与他所弹的莫扎特，同属那种已达化境之作。这种曲式上的功力，只要唱片的转速不出问题，就不会“失真”，当然不受单声道或是立体声的限制。

另外，贝多芬的作品由于影响大，所以在录音技术刚一出现的时候，就会成为大师们争相录制的曲目，也就较早地产生了很杰出的版本。评论家头脑中的位置一旦被占住，就有先入为主的可能。卡拉扬所诠释的贝多芬，虽然有很高的水平，但要论那种“黑白照片一般的感觉”，就不能不承认，比起富尔特文格勒、托斯卡尼尼、瓦尔特、克兰姆佩雷尔们，卡拉扬就不如他们更符合评论家的胃口。至于另外一些立体声版本能够“战胜”卡拉扬，有的是录音效果确实惊人（如索尔蒂指挥CSO的贝九、瓦尔特指挥哥伦比亚交响乐团的贝六等），有的是演奏实在太成功（如卡洛斯·克莱伯的贝五、伯恩斯坦的贝三等）还有的就是卡拉扬太过于标新立异（如八十年代版的贝六）。卡拉扬的另外一些东西，比如歌剧《阿依达》、《奥赛罗》、《蝴蝶夫人》、《玫瑰骑士》等，评价就特别高，这是因为在他之前，这些歌剧尚无多少特别出色的版本。类似的情况出现在阿巴多身上：他指挥的歌剧，应当说水准极高，但大多并不上榜，上榜的尽是些现代作品，因为“前无古人”。这也说明：一两种唱片评论杂志的评价，不足以证明大师的艺术价值，重要的还是要欣赏者找到自己的感觉。

(莎士比亚+贝多芬)/2=瓦格纳

这样一个很像数学公式的标题，是我能想出来的最好的一种表达方式，其他都嫌笨拙。尽管你可以不同意这个公式。

接触了不少音乐爱好者，有的已经把贝多芬、莫扎特、柴科夫斯基们听得很熟，甚至马勒也能听得进去，可是一问到瓦格纳，就大摇其头，连称"不敢，不敢"。

瓦格纳的东西，首先是"大"，他写的11部歌剧(不包括年轻时写的两部作品《仙女》和《禁恋》)，最短的要演两个半小时，最长的要演五个半小时，如果把《尼伯龙根的指环》四联剧看成一部的话，它大约要演十六七个小时！拿录成的激光唱片来说，除了《漂泊的荷兰人》是2张，《汤豪瑟》和《莱茵的黄金》是3张以外，《黎恩济》、《罗恩格林》、《特里斯坦与伊索尔德》、《女武神》、《齐格弗里德》、《神界的黄昏》、《纽伦堡的名歌手》和《帕西法尔》全都要4张唱片才能录下(其中《神界的黄昏》还很吃紧)。而其他作曲家写的歌剧，一般都是两张，三张就算是长的，80分钟以下、只用一张唱片的也有。

仅仅"体积大"还不算什么。更要命的是"密度大"。瓦格纳的歌剧不像传统歌剧，有咏叹调、宣叙调、重唱、合唱或是场景音乐的互相交替，它从头到尾都是连绵不断的、用大型管弦

乐队、浓重配器色彩构成的音乐，没有留出可以让听众放松一下的那种段落。音乐在进行中，极少有好听的歌唱性旋律，有的尽是弦绷得紧紧的戏剧性冲突。这些歌剧的脚本全是由瓦格纳本人一字一句写成的，先写出不押韵的剧本，第二道工序再改写成合辙押韵的唱词，第三道工序才是用钢琴写谱子，第四道工序是为钢琴谱配器，变为管弦乐总谱。最后，他还要亲自设计舞台美术。

体积、密度都很大，其“重量”当然可想而知了，就是在西方传统的音乐大国(那里的一个村庄都有可能上演一部意大利歌剧)，演出瓦格纳歌剧也是十分隆重的大事。所以，听瓦格纳歌剧时，第一个感觉肯定是“累”。很多人就是被这个吓回去的。

现在可以谈谈标题那个公式了，这个公式好就好在：它既可以代表人，更可以代表作品。

从人的角度而言，瓦格纳的确是既想当莎士比亚又想当贝多芬的。他从小受继父(有可能是其真正的生父，因为他对小瓦格纳太好了，而且瓦格纳太太在丈夫尸骨未寒时就急于嫁给他)的影响，很早就显露了戏剧创作天分。如果不算少年时写的一部剧本(在那戏里主要人物一个个都死了，最后一幕上场的是他们的幽灵)，他一共创作了 13 部剧本，至少其中 10 部是非常成功的，也许比不了莎翁那样著作等身，但说他顶得上半个莎翁还是可以的。在音乐方面，他显得比同时代的勃拉姆斯要聪明、识时务，他们两人都清楚地意识到前边有一座高峰，那就是贝多芬，贝多芬的交响音乐几乎是无法超越的。勃拉姆斯的选择是知难而上，呕心沥血，做贝多芬的头号继承人；而瓦格纳则将自己在写作交响音乐方面的天赋用在

了创作歌剧上，一下子把歌剧音乐的水平提高了一大截儿，提高到了彻底交响化的高度，因此可以算是半个贝多芬。房龙就曾经写道："他想一身二任，听起来未免想入非非，但并不荒唐。他的梦想总算部分地如愿以偿了。"

从作品的角度而言，他的剧本可能没有莎翁最好的作品那样出众，但足以引起人们同样的重视，我们只要看看旁人所写讨论瓦格纳的专著有多少就可以了，仅《不列颠大百科全书》在"瓦格纳"这一条目后面所附的参考书目就有 17 种之多，其中大部分是拥有四卷至六卷的超大部头，我们所熟悉的戏剧大师肖伯纳就是一位研究瓦格纳的专家，他写的《完美瓦格纳》就是一部专门论述《尼伯龙根的指环》背后所涉及的社会、政治、经济、哲学思想内涵的巨著。如果说莎翁戏剧是文艺复兴时期哲学思想的艺术反映，就应当承认瓦格纳的戏剧是西方哲学从近代走向现代的交替时期的艺术反映。因此，说瓦格纳相当于半个莎士比亚还有点委屈了呢。至于瓦格纳作品与贝多芬作品的比较，虽然瓦格纳一部交响曲也没有写，然而谁能否认主导动机的高超绝伦的运用，已经把贝多芬音乐的神髓吃透、消化，并且活用在了他的歌剧之中？瓦格纳对贝多芬不仅继承而且大有发展，具体的例子不胜枚举。从理查·施特劳斯、洪佩尔丁克直到布鲁克纳和马勒，我们随处可见了不起的天才，甚至有的人在技法上比瓦格纳更娴熟，但瓦格纳始终雄踞于他们之上，并且深刻地影响着他们，正如当年集古典之大成、开浪漫之先河的贝多芬雄踞于舒柏特、威柏、柏辽兹和舒曼们之上并且影响他们一样。

真的，瓦格纳的歌剧实在是不可不听！曾经有朋友问我，贝多芬之后最伟大的作曲家是谁？由于对勃拉姆斯的偏爱（以

后会有专门文章谈这个问题)，我一开始说是勃拉姆斯，但很快就领会到，他所指的是瓦格纳。听音乐的经历告诉我，听瓦格纳的音乐过了那个“累”的阶段，很快就会进入“崇拜”的阶段，再接下来是“上瘾”的阶段。“上瘾”不是说没事就想听，而是说几天不听，就会有如饥似渴的感觉，就会觉得听别的音乐都嫌“不够浓度”。

要想尽快度过或绕过“累”的阶段，直接进入“崇拜阶段”，有一个办法，就是听管弦乐选曲。瓦格纳 11 部歌剧中的序曲、前奏曲及部分乐段，都是经常在音乐会上演出的曲目。它们都是十分交响化的管弦乐杰作。选曲的唱片版本极多，但无非两类，一种是《指环》四联剧的音乐精选(有时在片末搭上一两首其他作品)，一种是把《指环》之外的几部歌剧的序曲或前奏曲拿出来演奏。序曲和前奏曲一般都是相对独立的、完整的作品，所以初听瓦格纳者可以先听这些序曲。

索尔蒂是公认的当代第一瓦格纳专家，他录制过所有瓦格纳歌剧的唱片。只要索尔蒂一上指挥台，不论是以优雅闻名天下的维也纳爱乐乐团，还是以音响宏大著称于世的芝加哥交响乐团，都变得咄咄逼人，甚至“杀气腾腾”。至于索尔蒂是怎么实现这种效果的，可以说是指挥艺术的一点秘密。索尔蒂还有一个特点，就是录出来的唱片绝对“实惠”，一方面节目录得总是很满(不像克莱伯或米开朗杰利，80 分钟的唱片只录 30 多分钟)，二是录选曲时不从已出版的全剧唱片里“抠”，而是专门再录制一个版本。这方面的佳例，可举这款瓦格纳管弦乐名作选，两张唱片只卖一张的价钱，节目时间长达两个多小时，收进了《黎恩济》序曲、《漂泊的荷兰人》序曲、《特里斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲、《汤豪瑟》序曲及第一幕仙界的合

唱、管弦乐《齐格弗里德牧歌》、《罗恩格林》、《纽伦堡的名歌手》和《帕西法尔》各自的第一幕前奏曲，以及《神界的黄昏》中齐格弗里德的葬礼进行曲。从《罗恩格林》开始，瓦格纳废除了传统歌剧中概括剧情的序曲，代之以各幕的前奏曲。两者在音乐上的区别，序曲一般包括多个音乐形象，前奏曲只有单一音乐形象，篇幅也较短，不过也有例外的，如《名歌手》。这样改的依据，是歌剧听众都能做到一开幕就全神贯注地听，而不再像过去一样，开场戏没人听，要给他们一个安静下来的时间。这些节目中，只有《罗恩格林》和《神界的黄昏》中的选曲是从全剧唱片中选出来的，其他都是单独录制的。其中《汤豪瑟》序曲用的是音乐会上常用的德累斯顿版，而不是全剧演出常用的巴黎版（当年首演是在德累斯顿，用了首尾呼应的、交响乐式的序曲，此为德累斯顿版，其优点是结构符合交响曲的特点，适合单独演奏，但作为歌剧的“开场白”效果不太理想，于是该剧到巴黎首演时，瓦格纳改成了另一个版本，用一大段芭蕾音乐直接过渡到第一幕维纳斯女神的仙境，是为巴黎版）。《齐格弗里德牧歌》是瓦格纳唯一的非歌剧的名作，这里的齐格弗里德不是指《齐格弗里德》中的主人公，而是瓦格纳的小儿子的名字，这篇《牧歌》是他为爱子两岁生日而写的室内乐性质的作品，一开始并不打算公开发表的，不过其中很多音乐素材来自歌剧《齐格弗里德》。最后的“齐格弗里德葬礼进行曲”，则是《尼伯龙根指环》中最最精彩的、毫不夸张地说足以惊天地、泣鬼神的音乐，有音乐评论家说，这是“所有音乐的顶峰”。瓦格纳的音乐听多了，就会知道，这话绝对是有一定根据的。

魂牵拜罗伊特

在我18岁时，曾经暗自给自己定下“奋斗目标”：最迟到30岁时，要做到这三件事：第一，能坐上飞机（这在现在看来似乎有点可笑，但在十几年前对于穷学生来说可不是件平凡的事）；第二，出一本书；第三，成家，让我那多病的父亲能在有生之年看见他的孙子。我不喜欢把目标定得太高，只是希望它有通过个人努力能够实现的可能性，还要有一定的现实意义，又必须经过一番奋斗。这样，生活就会很充实。

如今我马上就30岁了，当年定下的三大目标已基本实现。为了让今后的生活也能充实，便又给自己定下了60岁以前要实现的“奋斗目标”，这个目标只有一条：到拜罗伊特去，现场听一次瓦格纳的四联剧《尼伯龙根的指环》。

拜罗伊特在哪儿？很多人可能还不知道。这是个不足4万人口的小城市，位于德国慕尼黑西南方向约80公里处。在尼采的名著《悲剧的诞生》、《瓦格纳在拜罗伊特》、《瓦格纳事件》、《偶像的黄昏》等等之中，经常可以读到这个地名。那里有一座驰名世界的拜罗伊特节日剧院，是瓦格纳当年为上演他的超大型歌剧《尼伯龙根的指环》而专门建造的。在那里每年举行拜罗伊特音乐节，全世界的音乐精英会聚一堂，参加者都

称此活动为“朝圣”。在观看的演出过程中,谁咳嗽一声,都有可能招来前后左右人们的白眼。说是朝圣,毫不为过。

去拜罗伊特“朝圣”,看起来只是单一的“奋斗目标”,实际上暗含着很多内容。首先,经济上一定要有实力,它是那样遥远、陌生,交通、食宿、门票等一系列花销肯定是相当大的。其次,拜罗伊特音乐节也不是随便什么人想去就可以去的,也要像维也纳新年音乐会一样参加个什么组织,还要提前若干年预定,因此不混到一定的社会地位也是不行的。最后,你还必须得有相当的文化修养,《尼伯龙根的指环》完全不同于其他歌剧,即使在音乐传统非常深厚的国家,演出《指环》亦是极为隆重的大事,从1876年瓦格纳将它写完,它也不过总共上演过十几次而已。要想听它,必须在音乐、文学、戏剧、舞美知识等方面装备自己,才能接受得了它。否则,你到拜罗伊特干什么去呢?因此,这个目标定得还是满有意义的、很能促人上进的。

一个人的“理想”竟然只是去看一场戏!《尼伯龙根的指环》果真有如此之大的魔力吗?

有。《指环》可能是人类艺术史上最伟大的奇迹。它是由《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《神界的黄昏》四部互有联系又独立成章的歌剧组成的,分四个晚上演完,演出时间加起来将近20个小时。在这么长的时间里,你会感觉音乐始终处于灵感的顶峰,片刻没有放松的时候。仅是它的剧情,就得花费相当于这篇文章三倍的篇幅才能大致地介绍一下,故事在天上的神、地上的人、地下的雾魔(即尼伯龙根)以及莱茵河里的水仙这四种势力之间交替展开,最后的结局是“白茫茫大地真干净”,一个以神为本的旧世界消灭了,代之以一个

以人们之间的爱为基础的新时代。在这部戏里，瓦格纳将他的哲学思想、美学思想、艺术思想和高度的作曲技巧完全融铸在了一起。上百个简短而富有表现力的主导动机，按照复调音乐的复杂逻辑交织在一起，奇妙无穷，充满了象征和暗示。浓墨重彩的管弦乐效果听来让人耳热心跳、血脉贲张。然而这还仅仅是听觉方面。在视觉方面，还有大量令人心驰神往的场景，不一而足：三女仙畅游河底嬉耍雾魔，众神沿彩虹桥进入瓦尔哈拉天宫，女武神八姐妹骑着肋生双翅的骏马翱翔天际，布伦希尔德被魔火绕身，齐格弗里德力斩巨龙，林中鸟语引齐格弗里德寻到爱人，命运三女神扯断金绳，齐格弗里德莱茵之旅，布伦希尔德对枪下毒咒，哈根使奸计背后害英雄，齐格弗里德壮志未酬身先死，布伦希尔德焚祭大火烧光全世界……所有这些，都是与具有无比表现力的音乐和诗句结合在一起的。可以肯定，欣赏这样的艺术品，是一种综合的、立体的、全方位的艺术享受。

听的享受是从当代最杰出的指挥大师之一索尔蒂爵士那里寻来的。他给我们留下了《指环》的第一套也是最成功的一套高保真录音，那是15张一大盒CD，音乐录音史上的一座里程碑，全世界“发烧友”心目中的圣物。

看的享受目前是从当代另一位大指挥家、作曲家布列兹先生和名导演谢劳先生那里获得的。他们在1976年拜罗伊特音乐节上推出了《指环》上演100周年的纪念性演出，菲利浦公司用当时刚刚问世的录像技术将这历史性的演出制成一套11张21面的大影碟。布列兹是当今举足轻重的先锋作曲家，该剧导演佩特瑞斯·谢劳也是舞台剧方面的前卫派大导演，他们搞的《指环》，从音乐、演唱到服装、灯光、舞美全是一股现

代味儿,为此,连音乐节后台老板、瓦格纳之嫡孙沃尔夫冈·瓦格纳都受到不少抨击,说他不该起用谢劳。但无论如何,这都是一套伟大的音像制品。

我曾接触过一些老资格的音乐家,发现他们对瓦格纳的了解少得出人意料,远不及他们对意大利乃至俄罗斯歌剧的认识。想来也不奇怪,瓦格纳当年在苏联和中国都是被批判的,中国人实际上从八十年代才开始接触瓦格纳,甚至可以说是因为尼采得到了"解放"以后,瓦格纳才被解禁的。同龄人中,喜欢瓦格纳者也少,皆说"听着太累"。是的,他的作品不仅篇幅大,而且"密度"高,其"重量"当然可想而知了。初听瓦格纳,第一个感觉肯定是累,然而你若是沉住气听了三五回,就会进入第二个阶段,即崇拜的阶段;再听十回八回,就进入第三个阶段,那就是爱的阶段,那种爱,对别的艺术品是很难有的。

越是这样,我越是有一种强烈的欲望:有朝一日,坐到拜罗伊特节日剧院的座位上,当一回真正的精神贵族。为此,必须从现在就积蓄力量。

给瓦格纳拍 MTV

很多伟大的艺术作品，似乎都有这样一种超前性：它是为几年、十几年、几十年，甚至上百年以后的人们而写的。甚或可以换句话说：不具备这种超前性的艺术品，至多算二流作品。

瓦格纳的歌剧(他自己称为乐剧)肯定是一流作品。尽管它们在上个世纪一问世时就引起轰动了，但我却越来越坚定地认为：它实际上是为我们这些正在走向二十一世纪的人而写的，只有在我们这个科学技术和文化艺术都达到了电脑水平的时代，才可能领会到瓦格纳乐剧90%以上的神韵。

第一次听说《尼伯龙根的指环》这个名字，大约是在我上高中时，从一份类似音乐家年表的东西上读到的，那里列举了各大作曲家的主要作品，在瓦格纳一栏里，是一串歌剧的名字，其中《尼伯龙根的指环》特别引人注目，因为它后边有一个括号，里边写着"包括《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《神界的黄昏》四部歌剧"。说真的，一看这四个名字，我就莫名其妙地产生了一种幻觉，认为它们一定是非常宏伟、非常巨大、非常壮观的，从内容到形式都是如此。这种感觉完全出自本能，因为我当时对瓦格纳的确一无所知，七年之后才开始接触瓦格纳的音乐，十年之后才真正听到《指环》的唱片。在大

学里，问过同样对瓦格纳一无所知的乐友，他竟然与我有相同的感觉。于是我想，这种“大”的印象，可能与其译法有关。

只有真正听过了他的音乐，才能切实体会瓦格纳之“大”。除了这部需要连演四个晚上、二十来个小时的庞然大物《指环》之外，还有《黎恩济》、《漂泊的荷兰人》、《汤豪瑟》、《罗恩格林》、《特里斯坦与伊索尔德》、《纽伦堡的名歌手》和《帕西法尔》。单就篇幅而言，这些歌剧平均每部相当于其他歌剧两部的份量，若要论及内容的紧张感，则更是超乎寻常的。它们好比是宇宙中的这样一类星体，不但体积大，而且密度高，其质量和能量当然是超一流的，被称为超巨星。瓦格纳亲自为每一部歌剧撰写脚本，先写出无韵的散文稿，再改成韵文，然后动手写钢琴谱，再完成无比复杂的管弦乐配器，最后还要亲自排练乐队乃至搞舞美设计。这样巨大繁重的艺术工程，历史上只有瓦格纳一个人可以单枪匹马地胜任。

我接触过一些老资格的音乐家，发现他们对瓦格纳的了解少得出人意料，远不如他们对意大利歌剧以及苏俄歌剧的认识。也难怪，瓦格纳在中国实际上是到了八十年代才被“解放”的，甚至可以说是因为尼采得到了解放，他才获得了解放。受苏俄音乐教育的人们很少会对瓦格纳及理查·施特劳斯感兴趣。

然而瓦格纳的音乐真的不可不听！有关他的著作真的不可不读！他那些取材于古日尔曼神话传说的歌剧，处处融汇着叔本华的、尼采的、更主要的是他自己的哲学思想，脚本的文学性直逼莎士比亚，音乐语言不但是无比豪华和雄壮的，而且是高度交响化的、复调化的，舞台美术常常是超自然的。他是唯一一个自己给自己的歌剧创作剧本的音乐家，我想那是因

为别人不可能写出来符合他的美学思想的作品，所以只好自己动手了。他自己写了那么多理论著作，也是为了让别人理解他的思想。别人写了那么多关于他的著作（据说谈论他的著作比谈论别的音乐家的加起来还要多），则是为了让如我辈这样的人理解他。

于是这样的问题便不可回避地摆在面前：我们这些受众，有没有足够的能力接受这般伟大的东西？

尼采对此早有预见，他说："事件要成其伟大，必须同时具备两个条件：成事者的伟大官能和受事者的伟大官能。事件本身无所谓伟大，……有心给予的人（指瓦格纳这类的艺术家）不得不留神去寻找对其赠礼心领神会的接受者……"（《瓦格纳在拜罗伊特》）。照理说，这种"心领神会的接受者"百余年来还是出了不少，每年拜罗伊特音乐节被世界上有档次的音乐爱好者称为"朝圣"，即可见一斑。不过，它们究竟被"心领神会"到了哪一步，还大有问题。可以肯定，人们欣赏瓦格纳的兴趣和深度，都比不了贝多芬和莫扎特，甚至比不了与瓦格纳同时代的勃拉姆斯（因此历史上既喜欢瓦格纳又喜欢勃拉姆斯的人非常少），这完全是因为瓦格纳的东西更超前一些，大众要理解它还需要更长的时间，特别是要有新的手段。

新的手段是什么？在瓦格纳活着的时候，这手段就是指建造拜罗伊特节日剧院。那是一座外观及内部装修都谈不上豪华的剧院，却有着最为优异的声学结构，它在世界上首次使用了下陷的乐池，舞台格局则为现代化的灯光布景留下了充分的余地。它就是专为演出《尼伯龙根的指环》而设计的，这座剧院是瓦格纳向巴伐利亚国王路德维希二世"拉赞助"拉来的，这便是那位神经不太正常的小国王之所以能名垂青史的唯一

原因。剧院这一“手段”在当时有何等重要，我们可以从瓦格纳自己的话中得知，他曾说：“为了我的作品，我只好请求你们的帮助，帮助我的作品原原本本地展现在那些人眼前，尽管迄今为止他们接触到的我的作品很可能是走了样的，他们仍然对我的艺术表现了真诚的爱好。”请注意，拜罗伊特剧院 的用场主要是“不走样”，我想，那主要是指乐队的音响效果以及演员的连贯表演，可以不像一般意大利歌剧那样受到观众的干扰而一次次地中断，以便“不走样”地表现瓦格纳歌剧中“无穷无尽的旋律”吧。

但这显然是不够的。仍以《指环》为例，它的很多神话般的场景，即便有更高明的导演和舞美设计者，即便在拜罗伊特这样专为它设计的一流剧场里，也是不可能表现得让人完全满意的。倒是现在的电影手段、电视手段、电脑三维动画手段，可以满足要求。

比如著名的“女武神之骑”一段，历来令导演们头痛，那音乐写得排山倒海，气势如虹，舞台上怎么办呢？有人让演员骑在木马上，木马挂在钢丝索道上滑来荡去，可笑至极。大指挥家布列兹和大导演谢劳搞出的百周年纪念演出，干脆来了个虚化处理，让女武神在音乐中搬弄死去的英雄的遗体，倒是合理了，却缺少激动人心的效果。要是拍成电影，用现在的电脑动画，完全可选最好的马的形象，给它按一对逼真的翅膀，再把演员的形象移植到马背上去，背景则制成云雾和星辰，配上《女武神之骑》雄壮的音乐，那将是什么味道！

莱茵三女仙、命运三女神、美神弗莱雅以及刚被唤醒时的布伦希尔德，按原著精神都应当是裸体的，但在舞台上这就很难实现，而在影视中却可以做得非常自然。

再比如神王沃坦将布伦希尔德催眠之后，在她周围燃起一圈熊熊魔火，然后唱出《女武神》一剧的最后一句："凡惧怕我手中枪的人，永远不要踏过这片火焰！"瓦格纳的音乐写得传神极了，这句话刚一唱出来，齐格弗里德的主导动机（此时齐还没有出生，但布伦希尔德预言他要出生）立即以强大音势咆哮起来，仿佛向这个众神之王发出大无畏的挑战！此时，若使用电影的叠画手段在天际给出一个青年齐格弗里德的镜头，则立即把作曲家的良苦用心表述清楚了。

众神踏着彩虹桥进入瓦尔哈拉天宫、齐格弗里德与林中鸟对话、斩杀巨龙法弗纳，以及最后布伦希尔德火烧天宫等场景，几乎必须要由现代的电脑动画技术才能完全实现，电脑可以按照想象把瓦尔哈拉天宫的富丽堂皇、林中鸟的活跃灵秀、巨龙的丑陋可怕、火烧天宫的壮观惨烈表现充分，人们完全可以参照拍摄《侏罗纪公园》、《真实的谎言》或是《玩具总动员》的路数，来制作这些神话场景。

至于被人们称为"音乐的顶峰"的齐格弗里德葬礼进行曲，简直就是为电影的蒙太奇手法而创作的。随着音乐把一系列重要的主导动机奏出来，莱茵的黄金、诺通宝剑、尼伯龙根的指环、不幸的齐格蒙德、乱伦的齐格琳德、齐格弗里德斩巨龙、闯魔火、与布伦希尔德相爱、直至被哈根害死，用一系列镜头闪回，便足以浓缩整个伟大的音乐剧，成为真正的艺术的极致。而这在舞台上是无论如何无法实现的。

由此可见，瓦格纳的音乐剧真是要等一百多年以后才能真正演好。不久前得知，由当今正在走红的指挥家巴伦博依姆指挥芝加哥交响乐团提供音乐支持，真的有人拍了一部《指环》的电影，正在英国王室试映。

由此突发奇想：能不能利用现在已有的杰出的《指环》唱片录音，用电影电视和电脑手段给它配上图象，形成一套长达十几个小时的巨型MTV呢？如比索尔蒂在DECCA录制的那套划时代的唱片，演奏、演唱都几尽完美，就是没有图像。要是有好的导演、好的技术、好的设备，当然还要有大把的钞票，那些大公司就能够做到。我想这样的激光视盘一旦造出来，一定比唱片或歌剧演出录像好卖得多！

“恐龙”大冒险

——关于《尼伯龙根的指环》全套录音

说来很有趣。笔者第一次看到《尼伯龙根的指环》这名字，是上中学时，在一个类似作曲家年表的东西上看到的，那上边只说它实际上包括四部歌剧:《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《神界的黄昏》。我敢肯定，我的直觉从来没有像那次一样准确过(我是一个直觉很差劲儿的人，凡“蒙”的东西很少有蒙对的)，我一看到这四个名字，就立即感到它们一定是极为宏大、极为庄重、极为壮美的。我相信，类似的直觉旁人也会有的，别的什么也不告诉你，单看这四个剧名，就会有“大”的感觉，这可能与它们的译法有关。

的确，《指环》是歌剧里的“恐龙”，其作者瓦格纳给它的头衔是“三日舞台节祭剧，附一前夕”，顾名思义，要连演四个晚上，平均每晚要演 4 个多小时，加上这种作品的演出难度极大，所以，世界上只有少数几个音乐大国进行过次数有限的演出。它的全套唱片，在密纹时代约需 20 张左右，如今是CD 时代，也要十四五张才行。这样大规模的唱片录制工程，其艰巨程度难以用语言来描述。现在，《尼伯龙根的指环》全本唱片，大约有四五种版本，与之同等知名度的作品，版本多的有数百种，少的也有十几种，相比之下这个太少了，这正反映出它是

多么令人望而生畏。

在已有的版本中，最重要、最著名的一个，就是索尔蒂版。毫不夸张地说，它是人类音乐史和唱片录音史上的一座里程碑，是一次伟大的探索行动和一次非常刺激的冒险行为。虽然在它之前，富尔特文格勒曾留下过单声道的拜罗伊特音乐节实况录音，但由于技术条件所限，不可能把瓦格纳伟大音乐的气势表现出来。到1959年，立体声技术成熟了，DECCA公司认为推出一套权威的《指环》立体声唱片的条件已经具备，遂组建了以著名瓦格纳研究专家约翰·库尔肖（也是录音工程专家）为首的录音班子，邀请了世界上最杰出的、以演唱瓦格纳歌剧而闻名的一大批歌唱家，由维也纳爱乐乐团演奏，索尔蒂爵士指挥，开始创造世界上第一个全套《指环》的录音棚版本。这项工程从1959年开始，到1969年结束，整整花费了十年！当它第一次以密纹唱片形式公开上市时，真如同在音乐世界中爆响了一颗原子弹。从此，它就一直处于瓦格纳音乐唱片的中心地位，成了衡量其他同类唱片好与不好的标准。对于音乐爱好者来说，它是最伟大的音乐精品；对于研究瓦格纳的学者来说，它是不可多得的第一手资料；对于唱片收藏家来说，它是必须收进的首选曲目；对于音响发烧友来说，它是顶尖级的音响极品。

这套《指环》所倚仗的资本可以概括成四条：空前强大的演唱阵容，炉火纯青的交响乐队，最为刚烈勇武的指挥大师，一批身经百战而且野心勃勃的录音专家。乐队、指挥、录音师都没得说了，单说剧中的二十几个人物，几乎个个都由世界上最权威的瓦格纳专家来演唱，《指环》所获得的巨大成功和它无可争议的权威性，首先来自于它所动用的强大演出阵容。参

与录制这套唱片的有30多位歌唱家，大部分是以演唱瓦格纳歌剧而闻名于世的。他们以权威的身份参加演出，反过来又都把参加这次演出当成自己艺术生涯中的重大经历。

1922年出生的瑞典女高音歌唱家毕尔基特·尼尔松，举世公认的瓦格纳歌剧专家。在《女武神》、《齐格弗里德》、《神界的黄昏》三剧中，均扮演第一女主角、女武神首领布伦希尔德。她被视为弗拉格斯塔德的继承人，而有趣的是，弗拉格斯塔德本人也在此四联剧中饰演角色。

1909年出生的德国低男中音歌唱家汉斯·霍特，在《女武神》和《齐格弗里德》中扮演神王沃坦（在《齐格弗里德》中乔装成流浪者），是最出色的沃坦扮演者，意境深远，无人企及。他同时还是与菲舍尔--狄斯考风格迥异的德奥艺术歌曲演唱者。

1914年出生的德国男高音歌唱家沃尔夫冈·温德嘉森，其家学渊源就与演唱瓦格纳歌剧密不可分，他在《齐格弗里德》和《神界的黄昏》中扮演第一男主角齐格弗里德，充分显示了其深厚的功底、修养和卓越的艺术才华。西方著名歌剧院的艺术指导一般由指挥家担任，但温德嘉森以歌唱家身份担纲斯图加特歌剧院，不能不说是个特例。

1928年出生的美国男高音歌唱家詹姆斯·金，在《女武神》中扮演齐格蒙德这个十足的悲剧人物，音势极为动人，音色华美完善，但有的音乐评论认为他研读剧本不够，与其他人的风格不够统一。这应该说是艺术观点的分歧。

1927年出生的法国女高音歌唱家雷吉娜·克蕾斯平，在《女武神》中扮演齐格琳德。她多次参加《指环》的演出，经常扮演布伦希尔德，这次演齐格琳德备受好评，在很大程度上扭转

了齐格蒙德的风格问题，也是无人可比。

1912年出生的德国低男中音歌唱家古斯塔夫·奈德林格，是著名的性格男中音，在《莱茵的黄金》、《齐格弗里德》和《神界的黄昏》三剧中，均扮演第一反面角色、雾魔阿尔伯里希，把这个角色演得出神入化，总能给人难以磨灭的印象。

1920年出生的美国男中音歌唱家乔治·伦敦，也是著名的瓦格纳歌剧演唱者，在这套唱片的《莱茵的黄金》一剧中，扮演神王沃坦。后因病退出歌剧界，没有继续扮演后边的沃坦角色。

1895年出生的挪威女高音歌唱家希尔斯滕·弗拉格斯塔德，是瓦格纳歌剧最伟大的演唱者之一。在录制这套唱片时，尽管她已经退出歌剧舞台，但仍客串了《莱茵的黄金》中沃坦之妻、女天神弗瑞卡一角，仍然十分出色。

1906年出生的德国男低音歌唱家戈特勒布·弗里克，在《女武神》中扮演凶狠强壮的洪丁，在《神界的黄昏》中扮演阴险狡诈的哈根，均达到了难以凌越的高水平，不愧为瓦格纳专家。

1928年出生的德国次女高音歌唱家克里斯塔·露德薇，在《女武神》中扮演神王沃坦之妻、女天神弗瑞卡，在《神界的黄昏》中扮演女武神瓦尔特劳特。她有个最大的优点：戏路极宽、角色很广，唱片很多，却无一平庸之作。这两个角色自然也不例外。

1926年出生的德国男高音歌唱家格恩哈德·斯托尔茨，是最著名的瓦格纳性格男高音之一，在《齐格弗里德》中扮演雾魔迷魅，他几乎已成为这一角色的代名词。他的特殊的音色，不论出现在哪里，都能立即让人耳目一新。

1925年出生的德国男中音歌唱家迪特里希·菲舍尔—狄斯考，不仅仅是一位演唱德奥艺术歌曲的权威，演唱德奥歌剧亦有非凡功力。在《神界的黄昏》中扮演龚特尔这个犹疑不定的复杂角色，十分成功。

1904年出生的瑞典男高音歌唱家塞特·斯万霍尔姆，在《莱茵的黄金》中扮演诡计多端的火神娄格，其实他演齐格弗里德、特里斯坦等角色也是游刃有余的，他属于弗拉格斯塔德那一代的瓦格纳专家。

1908年出生的德国男低音歌唱家肯特·玻梅，擅演《魔笛》中的大祭司和《自由射手》中的卡斯帕尔等，在《莱茵的黄金》和《齐格弗里德》中均扮演巨人法弗纳，歌声深厚、非同凡响，亦属天下绝唱。

1928年出生的美国女高音歌唱家琼·沃森，在《莱茵的黄金》中扮演美神弗莱娅，在《神界的黄昏》中扮演龚特鲁妮，都是那种嗲声嗲气的娇美角色，虽然音势不像后来卡拉扬版中的雅诺维茨那么强，但更接近剧作原意。

1929年出生的奥地利男中音歌唱家埃伯哈德·韦希特，擅演理查·施特劳斯的歌剧。在《莱茵的黄金》中，他扮演雷神多奈。

1924年出生的美国次女高音歌唱家简·玛迪拉，在《莱茵的黄金》中扮演智慧女神埃尔达，这是她的拿手好戏。

1927年出生的英国女中音歌唱家海伦·瓦茨，在《女武神》中扮演女武神施韦特莱特，在《神界的黄昏》中扮演命运女神甲，有极强的声音穿透力。

1939年出生的德国次女高音歌唱家布里吉特·法斯班德，以演女扮男装一类的角色著名，在《女武神》中，她扮演女

武神瓦尔特劳特。

1939 年出生的奥地利女高音歌唱家黑尔加·黛尔内施，在《女武神》中扮演女武神奥特琳德，日后她成了演唱德奥歌剧的头等名角。

1923 年出生的法国男高音歌唱家库恩，在《莱茵的黄金》中扮演雾魔迷魅，戏份不重，却给人很深的印象。

1924 年出生的德国女中音歌唱家霍福金，在《齐格弗里德》中扮演智慧女神埃尔达，别有一种深沉而悲凉的境界。

1926 年出生的澳大利亚女高音歌唱家琼·萨瑟兰，在《齐格弗里德》中扮演林中小鸟，杰出的花腔，让人不可想象还会有比这更好的。

1936 年出生的威尔士女高音歌唱家格温内斯·琼斯，在《神界的黄昏》中扮演命运女神乙，但在 1976 年布烈兹指挥的《指环》百周年纪念演出中，她便担当了第一女主角布伦希尔德的重任，从而成为第三代最具代表性的布伦希尔德。

1939 年出生于捷克斯洛伐克的奥地利女高音歌唱家露茜亚·波普，在《神界的黄昏》中扮演莱茵女仙沃格琳德，她后来成为演马勒作品的权威之一。

由这一串看似有点枯燥的名单中可以看出：这套《指环》录音，不仅主要角色都是由著名歌唱家扮演，就连次要角色也是一样。主角不仅仅是名气大，更主要的是，他们几乎无一例外地都是演出瓦格纳歌剧的顶尖级专家，“专业”非常“对口”，使的都是看家本领。如此整齐的阵容，就保证了这套录音在演唱方面的绝对权威性。配角的位置，也都被名家占领，比如韦希特、玛迪拉、瓦茨、法斯班德、黛尔内施、库恩、霍福金、凯门特、波普等。这些人有的当时已经十分有名，有的当时还是新

秀，现在早已是“大腕”，在剧中不过饰演一些诸如雷神、幸福神、女武神八姐妹、命运女神甲乙丙之类。由此可见，这套演出阵容是何等豪华，甚至不只是豪华，简直是奢侈了。唱片因为有了他们而倍显珍贵，而反过来，在这些歌唱家的履历中，都把参与过录制这套唱片，当成艺术生涯中最重要、最辉煌的“亮点”。这正是人与唱片互相抬高身价的典型事例。

严格地说，索尔蒂这个划时代的版本，应该叫做“第一个录音室录音”。在它之前，富尔特文格勒曾经留下过在米兰斯卡拉大剧院的现场实况录音，当然是单声道，音响效果比索尔蒂版相差十万八千里。索尔蒂的录音在三十年后的今天仍然找不到什么技术上的瑕疵，位居录音极品之列。不过富尔特文格勒版带给人们的精神震撼还是非常强烈，戏剧刻画入木三分，比索尔蒂版还要耐咀嚼，它的主要角色很有名，弗拉格斯塔德演布伦希尔德，这是一个非常有文化底蕴的版本。

索尔蒂之后，卡拉扬在DG公司也录制了全套《指环》，可谓精耕细作，一切都按照卡拉扬的锦囊妙计在进行，但它没有获得索尔蒂版那样巨大的成功，原因之一可能是由于四部剧中的角色不统一，比如布伦希尔德，有时是克蕾斯平扮演，有时是雅诺维茨扮演，但更主要的原因大概是由于卡拉扬管理太多、太具体，反而限制了演员的发挥。

与此相反，卡尔·玻姆在1973年拜罗伊特现场的实况录音却是极有激情的，其三大主角仍是尼尔松、温德嘉森和奈德林格，三人是黄金搭档，比索尔蒂版发挥得还要淋漓尽致；乐队相比之下有点近于歇斯底里，突出表现在齐格弗里德葬礼进行曲中，铜管乐听上去像是从乐师们早已红肿的嗓子里吹出来的，极度疲劳，而又极度亢奋！也许这正是玻姆所追求的

效果吧。

当代极为重要的先锋派作曲家兼指挥家布列兹，被选为拜罗伊特音乐节100周年的音乐指导，由于《指环》首演便是第一届拜罗伊特音乐节，因此这次演出也是《指环》100周年纪念演出。这一次完全搞成了现代派，剧中人物的装束多有西装革履的，齐格弗里德铸剑的作坊里摆着现代化的机器。以琼斯为代表的新一代瓦格纳专家已经崛起，除了唱片，它还出了影碟，非常著名。

纽约大都会歌剧院由莱文指挥，也推出一套影碟加唱片的《指环》，这套唱片的演唱不如布列兹版讲究，但大都会在舞台美术设计方面下了很大功夫，场面豪华、布景壮丽，亦成为经典。

现在，当数接替了索尔蒂的新锐指挥家巴伦博依姆最有实力搞《指环》，他几次参加拜罗伊特音乐节，大受青睐。现在，他已拍摄了一部《指环》电影，但国内尚无人看到过。

与“发烧友”讲和

我至今仍然不承认自己是一个所谓“发烧友”。我的观点在港台杂志上找到了支持：在那里，“音乐迷”和“发烧友”是两个并列的、严格区分开来的概念。音乐迷是专对音乐本身感兴趣的人，他们可能拥有很多的唱片，也可能拥有很昂贵很“靓声”的音响器材，但在他们看来，唱片如同书橱中的书籍，器材是一种“读书器”，是为这种特殊的“书”服务的工具。而对于发烧友来说，感兴趣的主要是那种物理学意义上的声音，高频、低频、音场、定位、结像才是其追求的目标。他们也可能拥有很多极其“在辙”的唱片资料，但那终究是为了检验和炫耀他们的器材的“炮弹”。所以，这并不是“发烧友”中两个派别的问题，而是从根本目的上就格格不入。

现在时髦的说法是真正的发烧要“软硬兼烧”，文雅一点儿的号称“不薄技术爱艺术”。于是玩硬件的开始在“企鹅三星带花”上狠下功夫，并且研究指挥家、钢琴家的轶闻逸事；“烧软派”买“天碟”买得差不多了，又开始从广告词上比较究竟是上“罗杰斯”还是上“燕飞利仕”。只是不知还要扔进去几位数的银两。

其实，这都没有能使“发烧友”真正迈向艺术。研究演奏家

的轶事，可能会造出一批与流行音乐大同小异的“新追星族”来；研究音响广告的，到头来还是不会懂得怎样辨别音响的个性。

恰当而有效的途径在于：音乐迷和发烧友要真正互相学习，不要互相看不起。

“发烧友”大多不识五线谱，“音乐迷”大多一见电路图就头痛。这从根本上制约着两类人的沟通。只要发烧友们稍下一点功夫，达到能分清呈示部、展开部、再现部的程度就可以了；音乐迷们也只需放下“君子远庖厨”的架子，动手摆摆音箱在屋子里的位置，体会一下不同的感觉就满好。笔者是个骑墙派，在音乐圈子里被视为一个无线电爱好者，在“发烧”圈子里被称为一个音乐爱好者，虽然有时尴尬，对双方的苦衷却都能理解。愿他们早日讲和，早日相互理解。

关于经典和极品

——兼论乐迷和“烧友”

在国外以至港台，现在都把“音乐迷”和“发烧友”这两个概念区分得很明显。在国内，目前还不太清楚。这是因为，“迷”的程度和“烧”的程度，都还没达到足以使他们分道扬镳的地步。

这两类人对于音响硬件态度和兴趣有明显不同。对于硬件不厌其精地研究，基本上是“发烧友”的事；大多数音乐迷对此表示“过得去即可”，有些甚至相当马虎。

而对于软件——密纹唱片(LP)、激光唱片(CD)、录音磁带(MC)，以及激光视盘和录像带，音乐迷和发烧友都必须极认真地对待。当然，出发点不一样，发烧友们注重唱片的高频、低频、结像、定位……总之，要的是“靓声”。而音乐迷，主要是对演奏者的技巧、对作品的理解诠释，进行不亦乐乎的比较、欣赏。乐迷对录音质量好坏也是要考虑的，不过不像发烧友那么深入腠理地吹毛求疵。

无论是音乐迷还是发烧友，都必须高度重视的那一类唱片，我们称之为经典极品。它们正是我们这个栏目要讨论的对象。

经典和极品有区别。所谓经典，按中国人所说“经史子

集”的概念，就是要后人反复学习的、有长久指导意义的东西。在音乐上，就是所谓的权威演奏版本。而极品，单指质量特别高、特别精彩（包括录音质量）的那一类。极品不一定都是经典，比如霍洛维茨以及某些炫技派大师的唱片，确实精彩得令人目瞪口呆，但是对别人没有指导意义，别人不能学，一学准误入歧途、东施效颦。反过来，经典也不一定都是极品（特别是从录音角度而言），比如本世纪初的不少大师，趁着健在，录下自己写的作品，当然是权威、是经典，但是录音手段以及他本人的技巧，都有很大局限性，精品都谈不上，更不用说极品了。

不过，既是经典又是极品的唱片，还是相当多的。

一种曲目，可以有多种经典、多个权威。录过贝多芬 32 部钢琴奏鸣曲的钢琴家有十来位，对音乐的理解大相径庭，经过长时间考验站得住脚的，有大量信徒的，都算权威。音乐上没有一言堂。

极品只能说是某一个时代的极品。78 转时期有 78 转极品；慢转单声道时期有单声道极品；立体声时代有立体声极品；现在是数码录音时代，好东西不少，但不敢称极品，因为谁也不好预测将来它还会多好。

借用这样一句话：我们暂时无法买到世界上最好的书，但是能买到最好的唱片。

阴阳五行十二律

——关于巴赫《十二平均律钢琴曲集》

音乐的"圣经"也有所谓"新约"和"旧约"。一般人们把巴赫的《十二平均律钢琴曲集》叫做音乐的"旧约全书",把贝多芬的32部钢琴奏鸣曲叫做音乐的"新约全书",以此来形容这两套巨著在音乐史上的崇高地位。如同贝多芬奏鸣曲集有许多著名的演奏录音一样,巴赫的《十二平均钢琴曲集》也有很多杰出演奏家为它录下优秀的版本。巴赫钢琴音乐的权威诠释者、音乐"鬼才"古尔德,就曾为CBS公司录过一套颇有争议的唱片(CBSM3K42266)。

十二平均律是一种律制。音乐上所谓的"音高相差八度",在物理上就是指频率相差一倍的两个音。把这个差距平均分成12份,形成从低到高12个音,12个音的频率形成一个公比约为1.05946(即把2开12次方)的等比数列,这就叫十二平均律。包括钢琴在内的几乎所有键盘乐器,都是按十二平均律来固定每个键的音高。钢琴上的每组八度,都是7白5黑共12个键,一共有七组半,所以一共是88个黑白键。十二平均律最早是中国人发明的,发明人是明朝隆庆皇帝的叔伯兄弟朱载堉,比西方确立此理论早百余年。朱载堉是中国历史上极罕见的贵族科学家,因皇族内讧而放弃承袭亲王,在宫门外筑

土屋独居19年，钻研数学、音律和天文历法。中国过去都是讲五声音律的（宫、商、角、徵、羽），朱载堉在总结研究了前人所有的乐律理论之后，经过精密计算和实验，提出这表现力更强的十二平均律。所以，中国早有"五音十二律"之说。

可是，与四大发明一样，我们中国人发明的许多东西都是"墙里开花墙外香"。十二平均律这么好的东西，却没有人把它用在音乐创作实践中。倒是西方人，从十八世纪初开始用这种理论来进行创作，并且成了整个西方音乐最根本的基础。其中最伟大的实践者，就是巴赫，最了不起的"实践论文"，就是这部《十二平均律钢琴曲集》。众多的钢琴演奏家们，也无不把十二平均律钢琴曲集当成重要曲目来演。仅是获得过重要大奖的唱片，就有郎多芙斯卡、菲舍尔、季雪金、卡尔·李希特、古尔德、席夫等好几种。有评论家认为古尔德的唱片总有些离经叛道，味道不对。这是一种经不起推敲的浅见。实际上，单从古尔德在快速乐段的手指技巧之无懈可击、各声部的力度层次之明晰可见、节奏控制之有条不紊等几个方面来看，古尔德不但毫无怪诞暧昧之感，更无哗众取宠之心。与他往常一样，弹到高兴处，嘴里就跟着哼唱起来，仔细听，会发现他哼的还都是内声部（几个声部中最高的和最低的叫外声部，中间的叫内声部）。

2、5、7和12这四个数字，在音乐上呈现着最微妙的关系。所有的调性分成大小调两大类，色彩正如同中国所谓的"阴阳"；五声音阶是5级（钢琴上的黑键）；七声音阶是7级（钢琴上的白键）；十二平均律又是12级。2加5得7，5加7又得12！如果再考虑纯律等律制，就更复杂更有趣了。中国讲究阴阳五行，加上中国人发明的十二律，东西方文化在这里的

碰撞，简直像高能物理中的碰撞一样，能撞出许多有趣的新物质。

鬼才与最伟大的催眠曲

——古尔德与《哥德堡变奏曲》

有没有不开音乐会的钢琴家？有。他就是世界闻名的音乐怪杰“鬼才”，巴赫键盘作品的权威诠释者，加拿大钢琴家葛力安·古尔德。从1960年开始，此公便过上了与世隔绝的生活，一心一意关在录音室里钻研“欧洲音乐之父”的作品，直至1982年10月以50岁盛年溘然长逝。

所谓严肃音乐的“发烧友”们都知道，不论是英国的“企鹅唱片指南三星带花榜”，还是美国的“TAS榜”，以及日本的“三百经典唱片榜”，只要一提到巴赫的钢琴音乐，上榜的大半是古尔德的唱片，其中，最受行家推崇备至的，是《哥德堡变奏曲》那一张。“空前”是当然的，恐怕也是“绝后”的，因为再也找不出第二个象古尔德这样投入、这般“魔障”的人了。

几年前，曾有朋友送我一张激光唱片。我一看，正是梦寐以求的《哥德堡变奏曲》！我激动之余，花了两倍于唱片价格的钱请朋友吃饭，褒奖他的好眼力。回到家，正在怀孕的妻一把抢了去，钻进小屋进行她的胎教去了。过了好一会儿，她带着一脸惊异对我说：“你听，里边好象有人在哼哼……”侧耳细听，果然，在那完美无瑕的琴声之中，确实有一个男中音在低声吟唱，时隐时现，念念有词。录音室里没别人，只有古尔德，

只能是他！我忽然想起辛丰年先生在《读书》杂志上曾提到过：古尔德在录音室中弹到无我之境时，常常情不自禁地哼唱起来，而录音师为了“高保真”，连同哼唱一齐录进去。

于是我告诉妻：这就对了，这个人爱哼哼，是音乐界的佳话美谈。

细看唱片的说明书，才知道这并非是 1955 年录音的翻版，而是 1982 年 6 月重新录制的，还是数码录音。这时，离古尔德逝世只有 4 个月的时间，所以这就是他的“绝唱”、“天鹅之作”。1955 年在美国华盛顿和纽约的演出，是 23 岁的古尔德名声大噪的开端。尤其在纽约，他演奏了巴赫的《哥德堡变奏曲》全部，这打破了独奏音乐会的惯例，而且演奏得非常有说服力，因而哥伦比亚唱片公司(CBS)马上邀请他将此曲录成唱片，唱片立即被抢购一空。他从此被视为演奏巴赫作品的权威。1960 年开始，28 岁的古尔德不再举行音乐会，一头扎进录音室。我曾看到过 1955 年他录制那张经典唱片的照片，是个极英俊的青年，看得出完全沉浸在音乐里。现在又看到了他 1982 年录制同一个《哥德堡变奏曲》的照片，他还是那样佝偻着身子，鼻子快要贴上键盘，半张着嘴，仿佛念念有词；可是，如今鼻梁上架了副深度眼镜，眼角、额头满是皱纹，一副未老先衰的样子，全没了当年的英俊潇洒，然而更显得执拗和老练。

古尔德“怪杰”的名声，主要是他在曲目选择上有独特的怪癖，一是重巴赫，二是重现代音乐(包括爵士乐)，曾经引起某些评论家的非议。但是真正听听他的演奏，在快速乐段的手指技巧、节奏、声部的力度层次以及对乐曲的理解等方面，并不给人留下怪诞和暧昧的印象。恰恰相反，他的风格是那样的

清新，感情是那样的真挚，表情是那样的敦厚，思想是那样的忠诚！他弹的乐句是流畅的，但绝不平淡；他努力发掘巴赫的新教精神，却始终保持淳朴和明朗，与故作高深、故作神秘彻底绝缘。

这部《哥德堡变奏曲》，正是古尔德这种高超绝伦的艺术品位的集中表现。这本是一部非常艰深的作品，原先是为两排键盘的羽管键琴（一种古钢琴）而写的。"哥德堡"是当年一位叫凯泽林的伯爵手下的乐师，凯泽林伯爵令巴赫写一部长约一小时的曲子，由哥德堡在他上床后演奏，以便为自己催眠！不知为什么巴赫在这部超大型的催眠曲中倾注了这么大的心血，它由主题和30个变奏组成，不论是从作曲技法、演奏技法还是音乐的意境来说，它都可以说是五光十色，精彩纷呈。古尔德的过人之处，主要在于他用一个现代人的眼光，重新照亮这块瑰宝，使它焕发出绚丽的光彩。巴赫的旋律是抽象和深邃的，古尔德使它们充满了深入浅出的雄辩力；巴赫的复调、织体是严谨而复杂的，古尔德使它无比清晰而且均衡；巴赫的精神是虔诚而隐忍的，古尔德使它变成了真挚和宽容……

是的，没有一种着了魔一般的钻研精神和献身精神，如何能够再现"巴赫精神"？

抓阄请来个贝多芬

对于近些年来日渐增多的音乐“发烧友”们来说，最最头疼的事儿是什么呢?不少人会说，莫过于如何选择一套贝多芬的钢琴奏鸣曲全集激光唱片，难到了需要凭“天意”——靠“抓阄”决定取舍的程度。

十九世纪有音乐评论家讲过这样的话：如果再发生一次诺亚方舟那样的事，上帝只允许新的“诺亚”带一本乐谱上方舟，他应该带什么呢? 回答是应该带贝多芬的32部钢琴奏鸣曲集。这套奏鸣曲，被称为钢琴音乐的“新约全书”，而巴赫的《平均律钢琴曲集》被称为“旧约全书”，二者合成了音乐的“圣经”。

既然是“圣经”，当然为“发烧友”们极端重视，岂止是重视，简直就是虔诚了。侯宝林先生说过一段流传甚广的相声名段《买佛龛》，意思是对崇敬的东西不能说“买”，要说“请”。这个“请”字，现在被“发烧友”们广泛地用着。买贝多芬的唱片不叫买，叫“请贝多芬”。

贝多芬的钢琴奏鸣曲难“请”。

32部奏鸣曲，每一部三个乐章，洋洋洒洒十多个小时，激光唱片要八九张，甚至要十几张，按当前的市场行情，便宜的

八九百元，贵点就得一千多元。除去“大款阶层”，谁进这么一套鸿篇巨制都得反复掂量掂量。这其中，包括人们所熟悉的“悲怆”、“月光”、“告别”、“热情”、“暴风雨”、“瓦伦斯坦”……，以及号称“The Voice of God（上帝的声音）”的晚期奏鸣曲（作品第 90、101、106、109、110、111 号）。要论脍炙人口，“月光”都成了故事；要论高雅深邃，“作品 111”号称“天书”；要论激动人心，“热情”使列宁都感喟“人类竟能创造如此奇迹”；要论规模宏大雄伟，长达 40 多分钟的“作品 106”会让任何艺术作品羞愧于自己的渺小……总之，不论你想从中获得什么样的精神力量和审美享受，这 32 部作品都能满足你的需要。

这样超大部头的唱片，不是随便哪个二流钢琴家干得动的。录有这套全集的钢琴家合起来有十来位，施纳贝尔、巴克豪斯、肯普夫、阿劳、古尔达、布伦德尔、阿什肯纳齐、巴伦博依姆……全是所谓超一流的大家。与这些人同等地位的还有几位，其中有的能把全集中的部分曲子弹得出神入化，但出于这样那样的缘故，没有出全集。比如季雪金，熬到了立体声技术问世，便倾注全力要录下第一套立体声的贝多芬奏鸣曲全集。可惜出师未捷身先死，录到一多半，终因心力交瘁而溘然长逝。有的人录过一套还不过瘾，比如布伦德尔和巴伦博依姆，都先后录过两大套，两套之间差别是明显的，随着钢琴家年龄和阅历的变化，对贝多芬钢琴奏鸣曲的理解也要随着起变化，逐渐对自己过去的录音不满足了，就要录新的。

全集版本的要求，必须是张张精彩、曲曲精彩，做到这一点，非得是那类文化底蕴十足的学者型钢琴家不可。布伦德尔是目前健在的钢琴家中公认的学者，他前不久出版的第二套贝多芬奏鸣曲全集，就附有一本厚达数百页的专著，那里边对

作品的版本、曲式、和声，乃至大文化角度的背景，全有最新的研究成果。虽然这对钢琴家的要求异乎寻常地高，但仍然有这么一批杰出人物录下了一批杰出的唱片版本。这些版本的水平难分伯仲，各有千秋，价格又是惊人地整齐划一。所以，对"发烧友"来说，最伤脑筋的就是从这些版本中选出一种而舍弃其他。

最难"请"的，是施纳贝尔、巴克豪斯和肯普夫三位老先生的版本。这三位，号称贝多芬钢琴音乐的三大权威。既然都是权威，最好的办法是将三套唱片各收藏一套。但是，这就需要三千多元，谁能一下拿得出来呢？取一而舍二，是真正痛苦的事。

他们的唱片并不难见到，在北京那种气派的大唱片店或天津那种小巧玲珑的私人小店里，时常可以看见三位老者的尊容，那一大盒 8 张或 9 张的激光唱片，往往同时摆在店里最显眼的位置。施纳贝尔剪着整齐的高平头，留着漂亮的小胡子，眼睛里平静得近乎冷峻的光芒，迸射着入木三分的洞察力。巴克豪斯板着一张皱纹纵横的脸，照例是一头乱蓬蓬的狮子发，"键盘狮王"的绰号由此而来。肯普夫的照片置身于 Deutshe Grammophon(DG)的富丽豪华的包装之中，脸上的表情却是一副淡泊宁静的样子。这三套录音史上的经典之作，分别由百代(EMI)、狄卡(DECCA)、德意志(DG)三大唱片巨头公司出版。EMI30 年代录的施纳贝尔全是单声道，激光唱片是原先 78 转老唱片的翻版，噼噼啪啪有些杂音，却被公认为贝多芬钢琴奏鸣曲最权威的版本。巴克豪斯在 DECCA 录过不止一次，现在发行的是他晚年所录的立体声版本，但其中最长的一首即"作品 106"，是单声道，原因是他还未将此曲录

完就作古了，于是用过去的单声道来凑齐。必须指出的是，“作品106”的精彩程度，在这整套的唱片里正是属一属二的。肯普夫也录过不止一次，这套全立体声版本不论是录音质量还是外表装潢，都比那两个漂亮。

我友余超，年龄不过二十几岁，却将这三大套唱片收齐了，而且拥有作品的全部乐谱，看谱听片，相得益彰。在如今港台歌星独占少男少女心灵空间的时代，这位老弟不能不说是个特例。他说，自己买第一套全集之前，已将报刊杂志书籍上有关三套大作的评论文字熟记于心，结果却是越发拿不定主意。怀揣钞票到了唱片店，看到三大权威的堂堂威仪，足足被折磨了半个多小时，只好听取“天意”。老板替他裁了三张纸条，分别写上“施纳贝尔”、“巴克豪斯”、“肯普夫”，揉成团状，请他“抓阄”。抓到的是巴克豪斯版，余超自我破解道：巴氏之技巧，实为三人之中最高者，施氏和肯氏皆有错音，虽说瑕不掩瑜，毕竟天意不容。遂心满意足而去。

“狮王”巴克豪斯的意境，一贯雄浑威猛，深得贝多芬神髓。然而“狮吼”与“虎啸”又有不同，前者阳刚壮烈，后者则深长幽远，动人心魄。肯普夫的演奏，恰如后者。他的琴韵有时甚至是温和的、含蓄的，不是处处都显得剑拔弩张，然而整体的印象却是一种凛然和隽永的大气。正是出于这样的考虑，余老弟在凑足钱款之后，又义无返顾地购进一套肯普夫。

剩下老百代的施纳贝尔，说实在的，录音效果的确不敢恭维，技巧也有问题。这在“发烧派”看来是绝不可取的。不过，国内外几乎所有的音乐评论，都异口同声地认为施氏的版本在“心灵相通”上是任何人也难以超越的。至于技术问题，国外权威乐评人则说：施纳贝尔可以只关心情绪意境上的大事，技

术问题完全可作为细枝末节而不去劳神！所以，这8张唱片被英国的《企鹅唱片指南》评为"三星带花"。买了另外两套而不收这一套，将永远是个遗憾。

三套凑齐，家资耗尽。抓阄之事，却很令人深思。在西方，"权威"可以有三个，三个之后，还可以有数不清的大家、名家，把贝多芬演得千变万化，各有各的绝高境界。在中国，这样的事却不易见到。你要买"铡美案"吗？只有裘派录音，现状是"十净九裘"，不可能出现让你举棋不定、需要"抓阄"的情形。中国人心目中，权威只能有一个，即便不是权威，也有个老虎屁股摸不得的问题。至于认为只有"一边一块疙瘩肉"才算是"李玉和"的故事，就该叫做"小猫屁股也摸不得"了吧？

红卡、白卡和金卡

——浅谈卡拉扬三录贝多芬交响曲

这里所说的“卡”，并不是什么信用卡之类，而是指卡拉扬在六十年代、七十年代和八十年代录制的三套贝多芬交响曲全集，因其唱片封套分别用红、白、金三种底色，故简称“红卡”、“白卡”和“金卡”。

在音乐爱好者心目中，这三套“卡”无疑都是经典名作，这些都是DG唱片公司倾注全力的大制作，卡拉扬的完美主义在此体现无遗。引人思考的是为什么卡拉扬一而再、再而三地反复录制这些早已被几代大指挥家演奏了无数次的交响曲？真的像日本老牌发烧友志鸟荣八郎先生所说的那样“主要是为了钱”吗？

在卡拉扬之前，第一个全套贝多芬交响曲全集是由德国老指挥家魏恩加特纳以78转虫胶唱片的形式录制的，魏氏禀承的是瓦格纳和冯·彪罗的风格，又因写了《怎样指挥贝多芬交响曲》这本经典著作，而成为第一代权威，现在仍然有人认为“贝八”最精彩的版本是魏氏版本。这种指挥德奥传统指挥风格的顶峰，是在富尔特文格勒身上，他四十年代和五十年代指挥的贝多芬交响曲若是凑一凑，至少可以凑出两套全集。现在市场上大量出售的是他五十年代在EMI公司录制的，其中

以各单数号交响曲最为杰出，其哲理性深度至今无出其右者。与此差不多同时，托斯卡尼尼在美国指挥 NBC 交响乐团为 RCA 录制了贝多芬交响曲全集，风格完全是另一回事，以精确、客观和快速、凌厉取胜。五十年代还有瓦尔特指挥哥伦比亚交响乐团为 CBS 录制的全集，更是雅致、精当、古典主义美感的典范。大约就在此时，卡拉扬完成了他的第一套贝多芬全集，所以他一共录了四套。

辈份高于卡拉扬的大师如魏恩加特纳、托斯卡尼尼、富尔特文格勒、瓦尔特、克兰姆佩雷尔等，已有大量名版本问世。同辈者如卡尔·玻姆、索尔蒂、伯恩斯坦等，也皆有杰出版本。在这种"前有堵截、后有追兵"的情况下，卡拉扬仍然义无返顾地录下一套又一套贝多芬全集，首先这种勇气就不得了。事实上，"红卡"、"白卡"和"金卡"的销售量都相当惊人，他的勇气获得了成功。

成功的关键在于"进化"二字。贝多芬交响曲听得多的人，可以感觉到卡拉扬的三套贝多芬，在保持其固有的三大特点（力度对比强烈、速度迅急、阐释内容深入浅出）的同时，风格有明显的发展。卖得最多的六十年代版，受托斯卡尼尼影响较深，给人的印象是一种"宣言"，宣告"贝多芬应该就是这个样子"，以客观性见长。七十年代出的"白卡"，发生了深刻的转变。此时正是卡拉扬一场重病痊愈之后，他似乎意识到指挥家在阐释贝多芬作品时加入主观认识的非同寻常的意义。因此，有人认为此时卡拉扬越来越多地吸收了富尔特文格勒的哲学思想。八十年代的"金卡"，笔者则以为颇有点海森堡"测不准原理"的味道在其中：人对客体进行观察测量的行动，不可能不对客体产生影响，因此如果你研究得太细，则必然产生不确

定性。卡拉扬晚年就进入了这种境界，他在音乐界的影响太大，以至于影响到了作品，换句话说，主观性太强烈，使人们对贝多芬的理解要重新修正，也可能永远存在理解不清的地方！这就是“金卡”告诉我的最可贵的东西。

目前在中国大陆，“红卡”销量最大，“白卡”最小。我倒觉得“白卡”在三套中应排在第一位，而且是迄今所有贝多芬交响曲全集中最好的，因其主客观因素达到了最完美的统一。“金卡”和“红卡”哪个第二哪个第三，则要看对什么人：对于广大普通音乐爱好者，还是“红卡”最好，它能使你最快地抓住贝多芬音乐的本质；对于想研究贝多芬的人，可能“金卡”更值得玩味。另外，“金卡”虽是数码录音，但因早期数码技术采样频率低，录制高频信号的音色有发干、发硬的味道，即所谓“数码味”（现在，特别是 4D 技术问世之后，已经克服了这种缺点），反倒不如七十年代模拟录音技术达到顶峰状态时的效果。从这个角度说，也是“白卡”最好。

深入浅出贝多芬

——听肯普夫弹贝多芬钢琴奏鸣曲

贝多芬的东西究竟好懂不好懂？这是一个不太好回答的问题。说它不好懂，是因为它有着深刻的思想内容和严谨缜密的交响逻辑；说它好懂，是因为它在本质上总与人民的心灵紧紧贴在一起，很容易一下子占据你的思想深处、引起你强烈的共鸣。

这种矛盾，看似难以两全其美，但实际上，把它们统一起来还是可以的，只是需要一个有特殊本领的诠释者——他必须能深入浅出地把贝多芬展示给人民群众。

德国大钢琴家威廉·肯普夫就是这样一个有特殊本领的人。

有这种本领的人其实还有，比如指挥家卡拉扬就是一个。卡拉扬为什么那样受欢迎，这是一个困惑了很多人的谜。很多原因似乎都不足以解释，最后归结为一点，他有一种别人不具备的深入浅出的能力。在这一点上，肯普夫和卡拉扬很像；而施纳贝尔和富尔特文格勒是另外一对相似的人物，他们揭示的贝多芬都很深刻，耐咀嚼，但是听者不易一下抓住要点。

肯普夫不仅是一个钢琴家，同时还是作曲家、管风琴家、作家和教育家，学识极为渊博，而且特别循循善诱。他的演奏

风格基本上属于含蓄、内向、温和、深沉的类型，技巧也并非高超绝伦，有时也会出一些小差错。但是奇妙得很，这些小差错不但不会减低音乐的艺术魅力，反而像千年古树上的伤疤一样，越发显示出整体的威严和沧桑，以致有人猜测，这是肯普夫为了反衬出贝多芬作品的内在力量，而有意卖的破绽！这种可能性虽然不大，但的确有这样的效果，就好比残缺的古希腊雕塑，留下了最主要的部分，美感却越发突出了。

肯普夫的演奏，在法国、日本和南美洲等地，比在德国本土还要受欢迎，其中的原因就在于他擅长深入浅出地将贝多芬的精神，传达给不同种族、不同文化底蕴的人民。大作曲家西贝柳斯，在临逝世前不久，听了肯普夫的演奏，说了一句十分到家的话："你不是在以一个钢琴家的身份在开音乐会，而是首先以一个'人'的精神来读取音乐。"这话与傅雷先生教育傅聪的观点不谋而合了："首先是做人，其次是做一个艺术家，再次是做一个音乐家，最后才是做一个钢琴家。"

这样的结果是，肯普夫演奏的贝多芬钢琴奏鸣曲，在很大程度上成了标准范本。人们经常是先听它，听熟了，再听别的，跟它比较。肯普夫也就很自然地成为贝多芬钢琴作品的权威诠释者。他在1965年录制的贝多芬32部钢琴奏鸣曲全集，据《企鹅唱片指南》评论："它成了一把衡量其他版本的尺子。"

贝多芬钢琴奏鸣曲的肯普夫版(CD9张)，与施纳贝尔版、巴克豪斯版应当说是同样伟大的，各人的理解见仁见智。但作为一个普通的音乐爱好者，要想把所有这些大部头的唱片都收齐，经济上并不可取。因此，选择一两种物超所值的选集，不失为一策。唱片公司也不只一次地再版过选集，比如著名的"画廊系列"就曾出过多张。DG公司新出版的"大师原

版”系列，应为首选，一是因为使用了最新的原像、混音技术，效果超过原版；二是一张唱片中录下了“悲怆”、“月光”、“华伦斯坦”（黎明）和“热情”四部知名度最高的钢琴奏鸣曲，节目时间长达 79 分 20 秒，已经逼近激光唱片的 80 分钟的理论极限了；三是价格低廉，最低曾卖到 90 元。

十年磨两剑

——肯普夫的两套贝多芬钢琴协奏曲

贝多芬写有五部钢琴协奏曲，基本上是一部比一部有名，尤其是最后的第四和第五(皇帝)协奏曲，是所有钢琴协奏曲中的顶级曲目，为大多数钢琴家所必演。

因此这些协奏曲的录音版本多如牛毛。次的就不用说了，仅是优秀的全集版本，就不下20种。1994年版的《企鹅唱片指南》，列出了全集11种，其中2种评为二星，2种评为三星保留一星，7种被评为三星。7种受到最高评价的版本中，有"钢琴哲人"之称的德国大钢琴家肯普夫独占了两种。对唱片稍微熟悉一些的读者马上会知道，这两套唱片分别是他在1953年与肯佩合作的单声道版和1962年与莱特纳合作的立体声版。两套唱片中间隔了十年，风格相异，如今一齐金榜题名，不能不令人钦佩。

但是长期以来，这两套唱片得到的"待遇"却差得很远。一些评论家认为与肯佩合作的单声道版是音乐史上的经典，除了录音老旧以外，完美无缺；而十年以后与莱特纳合作的立体声版，部分曲目显得"平庸"，没有了当年的"灵气"，日益呈现一种"夫子相"。国内一些音乐爱好者受到此种言论影响，于是就出现一种怪现象：老单声道在柜台上一露面便一抢而光，立

体声版倒成了少人问津的陈货。

实际上，肯普夫作为贝多芬钢琴作品的权威诠释者之一，怎么肯把一套“平庸之作”拿出来发表呢？肯普夫绝不是那种依老卖老吃名气的人。人们开始的印象，实乃一时不理解造成的偏见。在老单声道版中，肯普夫体现了一种不事雕琢的自然美，他把前四部协奏曲当成是贝多芬青年时代的写照。这样做是有道理的，因为贝多芬很早便结束了这种体裁的创作，进入老年以后就不再写钢琴协奏曲。肯普夫在第二次录音时，思想发生了变化，在保持固有的含蓄内在、优美雅致风格的基础上，又大量增加了深沉内省的成份，同时当然也要删除一些他认为不必要的发挥与装饰。这大概就是遭致一些听惯了他的老版本的评论家攻讦的缘故。

让我们仔细品味一下肯普夫对第四五两首协奏曲的精彩诠释吧。老实说，在贝多芬五部钢琴协奏曲中，我最喜欢的是第四，而不是最出名的第五。我觉得第四最耐咀嚼、自省成份多，这可能是自己性格内向所致。在我大约还是个初中生的时候，看过一部国产电影叫做《邻居》。电影的情节本身已记不太清，但是片尾使用的一段背景音乐却给我留下了深刻印象。过了大约七八年，我才知道那就是贝多芬第四钢琴协奏曲第三乐章的主题，真的很美、很崇高，有一种献身精神。肯普夫弹“第四”的分寸感把握得好，特别对我的心思，也许，当年《邻居》的片尾，就是用的肯普夫的录音吧？至于第五“皇帝”协奏曲，我特别喜欢里面的那股崇高感，尤其是慢乐章，罗曼·罗兰那段著名的描述对我影响很大。而我脑海中的画面更具体：当弦乐轻轻奏起的时候，我们看到的是夜幕下一望无际的大平原；辽阔的背景上，是星星点点的篝火。仔细看去，篝火旁是

成千上万疲惫的战士和落难的民众，他们像是绥拉菲摩维支笔下那支被称做“铁流”的队伍，他们大多在沉睡，伤员们默默地忍着伤痛，不愿呻吟不愿惊扰别人；母亲们轻轻拍打着婴儿，尽管自己已没有乳汁去喂他；一些少觉的老人，三一群两一伙地闲聊着，聊着辉煌的过去；几个失眠的小伙子和姑娘们彼此凝视着，眼睛里满是幻想和渴望……这里，钢琴奏出了第二个主题，我们看到这支队伍的领袖悄悄地走了过来，他身躯高大，略有一点驼背，披着一件灰色的旧大衣，面容清癯，一脸络腮胡须，连日的操劳已使他眼窝深陷。但是一看到他的士兵和民众，他的眼睛里又充满了慈爱和希望。他给伤员掖一掖被角，轻轻抚摸一下熟睡婴儿的小脸蛋儿，与聊天的老人互相寒暄几句，又向失眠的青年们念出几行雪莱的诗歌……最后，当音乐向第三乐章过渡的时候，我们从那高超绝伦的大管和弦乐的应答中已经知道：再过一个时辰，天一亮，这支铁流就要冲向胜利的彼岸！肯普夫在这部作品中完全以朴实、深邃取胜，意境高远，指挥家莱特纳则给予了绝对忠实的乐队支持。

这套立体声唱片在五部协奏曲之后又“饶”上了贝多芬的最后一部钢琴奏鸣曲作品 111 号。这个曲子在技术上是钢琴家的试金石，在思想内容上又属贝多芬最艰深的晚期作品。DG 公司把这个曲子“饶”在后面另有一层意思：让人们看看，肯普夫这样弹高深的曲子，前边的实为大巧若拙，不是江郎才尽！

高贵、高雅和高尚

——关于贝多芬小提琴协奏曲

说起小提琴协奏曲这种体裁，当然必听所谓“四大协奏曲”，即贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯和柴科夫斯基所作的协奏曲。他们四人恰好是每人只写了一部小提琴协奏曲，其他写过多部小提琴协奏曲的作曲家，反而比不上他们。这是个很有意思的现象，原因似乎只能归结为给“独生子”下的功夫最大。

由于这四大协奏曲的完美，导致它们的唱片版本多如牛毛，而且水平极为接近，发烧友们在选购时经常觉得主意难拿。其中稍微容易一点儿的大概是勃拉姆斯协奏曲，因为有海菲茨和莱纳1955年合作的伟大版本(RCA)，别人难以超越；最难选择的，大约要数贝多芬的D大调小提琴协奏曲了，它的优秀版本实在太多了，曾经被评为“企鹅三星带花”的就有四五个：海菲茨与莱纳版、施奈德汉与肯佩版、施奈德汉与约胡姆版、克雷伯斯与海丁克版，此外弗朗西斯卡蒂、费拉斯、米尔斯坦、梅纽因、克莱默、穆特、明茨等等，演奏贝多芬小提琴协奏曲都很出名，再说每个名家都必录此曲，真正是眼花缭乱，该选哪一个，确实很难很难。

辨别唱片版本的细微差别，总摆脱不了一种民族的欣赏口味。按我们东方人的欣赏口味，笔者以为最佳的选择应当是

前苏联小提琴大师大卫·奥依斯特拉赫1958年在法国的录音，也就是被日本《唱片艺术》选为最佳版本的那张EMI中价片。《唱片艺术》是一种比较保守的、以稳妥取胜的音乐评论，不似"企鹅三星带花"那样看重新颖独创性。面对这么多的版本，我想应该首选这最有把握的一个。

大卫·奥依斯特拉赫，用大指挥家托斯卡尼尼的话来说："他的出现，使灿若群星的小提琴家们突然遇到了太阳。"中国老一辈的音乐爱好者，最熟悉的小提琴大师可能就数这位相貌敦厚的"人民艺术家"了。他的演奏风格，如果与米尔斯坦和海菲茨相比，可以用三个意义相近的词来概括：米尔斯坦是"高贵"，海菲茨是"高雅"，而奥依斯特拉赫是"高尚"。

高贵、高雅、高尚，三个词之间的差别很微妙。要说它们差别大么？可是有谁能用很清楚的语言把这区别说清楚？说它们之间的差别很细微么？可我们分明又知道它们形容的不是一种东西。

关于高贵，我是这样理解的：这是比较偏重于感官之美的，比如美术上的色彩艳丽，比如文学上的词藻华美（但是，绝对不可俗艳，有时高贵与俗艳只差一步之遥）。从演奏艺术的角度来看，米尔斯特的音色那样华美，节奏那样从容，我们说他高贵。从音乐作品的角度来看，富家子弟门德尔松和小贵族柴科夫斯基的作品，都是旋律优美动人而又有点多愁善感的，那种感觉就是"高贵"。因而米尔斯坦拉这两个人的协奏曲最出色，他与阿巴多及维也纳爱乐乐团合作的这两部协奏曲唱片，堪称"高贵"的典范。

关于高雅，我是这样理解的：它比较偏重于结构之美、逻辑之美，同时内容也不可忽略。结构的美，需要接受者具有品

味它的能力，慢慢地体会出来，情感方面的东西则比较含蓄。“平实出高雅”，凡是搞过创作的人，不论你是写文章的、画画的、作曲的，还是搞建筑的，都会有这样的体会。你写了一篇文章，只要其中的思想深邃，引用的事例本身很感人，再加上结构严谨、科学、合理，那么这篇文章肯定给人以高雅、大气的印象，用词华丽了反而不好，让人觉得不够含蓄、不够隐忍。从小提琴演奏的角度，海菲茨的高超技巧炉火纯青，而感情深藏不外露，此为典型的高雅。平民之子勃拉姆斯，有“布衣之士”的风骨和大巧若拙的精采，此亦为高雅。所以海菲茨、勃拉姆斯冠盖群雄。

关于高尚，我是这样理解的：它将思想内容置于第一位，强调对接受者的教化作用，当然形式美感也完全不可轻视，否则对接受者的教化作用就要大打折扣。高雅与它的区别在于它不大在乎接受者的感觉，你能够理解我蕴含在精妙形式之中的思想内容当然好，但你若一时不理解，我也不急于让你理解。凡给人高尚感觉的艺术品，教化作用都是突出的，比如西方大量的教堂美术作品，人只要置身于那种环境之中，就处在“不接受也得接受”的情形之下，如要硬不接受，只有转身离开。音乐作品中也有大量这样的例子，亨德尔的《弥赛亚》、巴赫的《b 小调弥撒》、贝多芬的第九交响曲、勃拉姆斯的《德意志安魂曲》都是如此。

那么，贝多芬和奥依斯特拉赫又是怎样的关系呢？贝多芬胸怀全人类自由平等的崇高理想和博爱精神，奥依斯特拉赫是为艺术累死在指挥台上的（他晚年喜欢执棒指挥），他们都是高尚的人，或者说，他们都是喜欢鼓舞人、教化人的那种人。大卫的演奏除了技巧精湛绝伦以外，还非常注重“以情带声”，

你时时处处都可以感觉到从他的琴声中散发出来的热力。海菲茨则像一只外凉里热的暖水瓶，你只有搞清楚了那玻璃器皿的物理结构，才会知道里边热到什么程度。

贝多芬这部小提琴协奏曲经常和他的第四交响曲相提并论，它们虽然都是无标题性内容的纯音乐，但肯定与作曲家的爱情生活有关，与那位神秘的“不朽的情侣”有关，因而被称为“带着最美好生活的香味”。但必须清楚的是，作品中的爱，毕竟是一种英雄之爱、巨人之爱，绝不是少年维特那种爱。尽管贝多芬与歌德可算是惺惺相惜，但从贝多芬写出“英雄”交响曲之后，他在个人感情上已经超越了少年维特的水平。侠骨柔肠的英雄之爱，奥依斯特拉赫挖掘得最充分。

贝多芬小提琴协奏曲的另一个突出特色是交响性极强，而且格调十分清新和雅致。这方面的表现力，主要是靠了比利时指挥大师克路易坦斯及其率领的法国国家广播交响乐团来完成的。这个版本的成功，他们的功劳要占 40%。克路易坦斯的唱片应该是见一张买一张的，不过我们能见到的太少。他不幸在 62 岁的黄金年代逝世。这位指挥大师与大卫·奥依斯特拉赫的组合是“钻石组合”，二人的性格都和蔼、谦逊、高尚、稳重，演奏风格都非常细腻和雅致，平实之下有很高的格调和品位，连他们的外表都是温和敦厚的。流畅、诗意，于平实之中感动人，这就是此版的突出特征。

诠释英雄主义

——富尔特文格勒与“英雄”交响曲

贝多芬在钢琴曲方面的代言人，公认是施纳贝尔，在交响曲方面，公认是富尔特文格勒。他指挥的贝多芬交响曲全集，虽然是单声道录音，但被视为最权威的、与贝多芬的精神最为贴近的诠释，是音乐史上珍贵的文化遗产。他一生中最不光彩的事，是二战期间一直在为希特勒的独裁政权效劳，以致战后一度被当做战犯，停止演出四年多。现在人们已经知道，富氏也曾顶着纳粹的压力，为犹太人打抱不平，两度被解职。他演奏的贝多芬音乐，完全是充满理智思考和民主精神的，丝毫没有纳粹那种走火入魔的邪劲。原因似乎可以归结为：富尔特文格勒是一位独立的思想家。可惜，他在1954年急病逝世。再过一年，立体声技术就诞生了，甚为遗憾。

早年在西方音乐界流行着这么一句话：“富尔特文格勒的朋友都是哲学家，克勒姆佩雷尔的朋友都是音乐家，卡拉扬的朋友都是商人。”这句话可以在他们三位指挥的贝多芬“英雄”交响曲唱片里得到印证。富尔特文格勒一共录制过三次“英雄”，其他现场演出还有多种，以1952年11月29日为EMI公司录制的一张最为有名。拿这个版本与其他几位大指挥家的同曲版本相比较，会发现它并不以戏剧性冲突取胜，而是令

人感觉到一种历史的沧桑感，它不是在表象的层次上颂扬英雄的一生，而是在人类的生存斗争环境下，发掘"英雄"所处的地位和所起的作用这层重大意义。卡拉扬六十年代的录音与之相比，戏剧性冲突激烈，音乐容易使人理解，但境界停留在"奋发"的水平上，没有上升到"崇高"的地步。克兰姆佩雷尔，在音乐结构上开掘很深，放弃了任何标题倾向，称得起是极严肃正统的音乐家，但总让人觉得好像丢了点儿什么。瓦尔特的版本，放得开，收得拢，生机四溢，没有学究气。这若是在莫扎特的作品里，当然无可指摘，不过在这里，"学问"的味道还是有一些更好。至于卡尔·玻姆的版本，"学问"又似乎太大了，过多的速度变化和渐强渐弱，让这部本来已很复杂的作品，变得更为艰深难解。综合起来，只有富尔特文格勒的版本，在各个方面都是恰如其分的。

我写这篇文章，出言是相当谨慎的。因为，评论富尔特文格勒的指挥风格是极其困难的，难在他时时刻刻有思路，可是思路总是在变，别说想完全跟上趟儿，能够大致找准它的意境已经很不容易。富尔特文格勒的指挥艺术，是从瓦格纳和冯·彪罗的传统发源的，他代表着这种德意志指挥流派的顶峰。这一派认为，乐谱上的音符只表明了真理的一部分，余下的要由指挥家来完整化。富尔特文格勒进一步认为，指挥家的思想感情是每时每刻都在变的，所以他制造出来的音乐效果也必是仅此一次、再无二回的。这就形成了他最有名的即兴指挥风格。他排练一部交响曲，可能只要一小时就完了，但也可能针对一两个小节就"抠"它半个钟头。正式演出时，一点微小的动作或一点微妙的表情变化，就会引起乐队爆发出前所未有的奇特音响。这种风格，前无古人，后无来者。卡拉扬早年是非

常崇尚托斯卡尼尼的忠实作风的，但到晚年又倾向于富尔特文格勒的即兴风格，却终身未能达到此种境界。

摘取"命运"桂冠

——"隐士"克莱伯与贝多芬第五交响曲

贝多芬第五(命运)交响曲,在所有的交响曲中占有两项第一:音乐会上的演奏次数最多,唱片录音的版本最多。统计世界30个大交响乐团20年的演出曲目,"命运"亮相的次数的确遥遥领先;而录音版本,四十年代统计是50多个,八十年代就变成近200个,这些年又不知增加到多少。

我相信,很多人是从"命运"交响曲开始步入贝多芬圣殿的,甚至可能就是从这里开始接触西方古典音乐的。按我自己的体会,这曲子听上百遍左右(我天资愚钝,有的人可能用不着听那么多遍),就会产生一种印象:它好像一个音符也不能增删,它是一座用世界上最奇妙的砖块互相咬啮着构筑起来的的摩天大厦,抽掉其中任何一块砖石,都会使它訇然崩塌!但你若想往里硬塞入一块砖头,那将是费尽了心机也无济于事!

有这么玄吗?

有这么玄!你要是好好读一读伯恩斯坦大师写的《音乐欣赏》一书,其中有一篇文章《为什么总是贝多芬》,你读了它,了解一下那个著名的"咪咪咪哆"以及由它萌发的第一乐章主部主题是怎么写出来的,就能知道这部交响曲为什么如此神奇。

那简直不是写出来的，而是“炼”出来的。

这部交响曲以其无比精炼的结构、缜密的交响逻辑和激动人心的思想内容，赢得这两项第一，是顺理成章的。然而问题也出在这里：贝多芬的名作，一般来说都有很多人演奏、录音。因此，很自然地出现评论家们各执一词的现象，你喜欢这个，我欣赏那个。“命运”偏偏成了一个极端的反例：二百多种唱片版本摆在那儿，其中不乏名家大腕的演奏。可是评论家们的腔调这回却惊人地一致：桂冠属于克莱伯版！

这个怪现象怎么解释？

唯一的答案只能是：它实在太完美了！指挥维也纳爱乐乐团创下这个奇迹的人，卡洛斯·克莱伯，是个大器晚成的指挥家。其父埃里希·克莱伯就是大腕，曾在DECCA公司留下过一款非常著名的贝五、贝六唱片，虽是单声道，却被认为是最为成功的版本之一。从这个角度来说，小克莱伯可谓家学甚厚，但他直到43岁才录制第一张唱片（威柏的歌剧《自由射手》），后来也不多录，直到现在才寥寥十来种，这要比起卡拉扬们那些录有上千张唱片的人来，实在太渺小了。克莱伯不以量取胜，他录下的每一款唱片，质量都异常完美，虽不敢说无人赶上，但肯定无人超过。他指挥勃拉姆斯第四交响曲、舒柏特第八（未完成）交响曲、贝多芬第七交响曲、歌剧《特里斯坦与伊索尔德》等，就属于“无人超过”，但还有人可与之媲美；他指挥的歌剧《茶花女》、《自由射手》、《蝙蝠》，还有这部“命运”交响曲，则属于“无人赶上”之列，没有对手。请注意，这些作品，没有一个是犄角旮旯的生僻曲目，都是人们最熟悉的、版本众多的名曲。克莱伯的作风，就是要“百万军中取上将首级”，不鸣则已，一鸣惊人。中国影星斯琴高娃的丈夫、瑞士音

乐家陈亮声先生(他也是一位世界最著名的女钢琴家的前夫,恕我不公开她的姓名)曾经对我说,小克莱伯是当今世界上最杰出的指挥家,甚至他的父亲也远远不如他,尽管他没有在哪家音乐演出团体任职。他是一个真正的隐士,隐居在慕尼黑郊外的乡下,每天早晨起来挤牛奶、干农活,修身养性,就差斋戒沐浴了。

这款"命运"的妙处,很难用一两句话说清。可以提示一下的是:它把各种方方面面的分寸感都把握得极其到位,却又浑然天成,痛快淋漓。我觉得,孔夫子的一句话用在这里最合适:"随心所欲而不逾矩"。举例来说,第一乐章的速度,克莱伯的处理显然是最符合人们理想的。卡拉扬六十年代版也极为出色,第一乐章很快,让人有压迫感,虽然这是符合作曲家原意的,但表现到副部主题时就不够"内省"了。第二乐章加速的行板,在第二三变奏之间有一段木管乐的神来之笔,充满幻想意味,我理解是英雄在思考过程中,很自然地幻想起斗争胜利之后的安宁快乐的生活,但紧接着乐队奏响了那胜利预言号角般的第二主题,贝多芬在这里向我们表述了一个真理:要想过上胜利之后的好日子,必须全力以赴首先取得胜利!于是英雄振作起来,并开始付诸行动。后面的音乐就按照这样严格的逻辑性运作起来。此为贝多芬交响逻辑的曲范。克莱伯处理的这段音乐是所有版本中最"到位"的。末乐章是胜利和凯旋的颂歌,绝大多数版本处理得过于张狂。狂欢是对的,但不能流于草率。克莱伯的分寸感掌握得恰到好处,就像中国书法里的草书,看似随意,其实每一点轻重浓淡,都是潜心磨砺出来的。

这款录音自 1974 年以密纹唱片形式首次问世以来,一直享有"宰人唱片"的名声,因其演奏时间只有 33 分钟,却是正

价系列(国营店标准售价168元)。然而它"宰"得有恃无恐，其销量据估计超过所有其他版本的总和！最近，DG公司终于放下这把宰人的利刀——出版了一个新的再版系列"大师原象系列"，其中，把这首贝多芬第五交响曲和同样有名的第七交响曲(也是168元)出成一张唱片，售价只有110元。这样一来，未被"宰"过的乐迷欢呼雀跃，而原先已经被"宰"者，只有悻悻然。

精神伊甸园

——瓦尔特与贝多芬“田园”交响曲

我们在关于排练莫扎特交响曲的那篇文章里“烧”过的大指挥家瓦尔特，也许是指挥家中性情最豁达、活得最潇洒的一位了。其实这倒不是指他的生活，他的私人境况怎么样，我等不得而知。这种猜测，主要是从他的音乐里得出来的。

他指挥莫扎特的作品，举世无双；指挥贝多芬的双数号交响曲，特别是那部最为优美超脱的第六（田园）交响曲，更是已达羽化登仙之境。听着瓦尔特指挥的“田园”，可以说他将我们带进了精神世界的伊甸园。

这款唱片也如卡洛斯·克莱伯的“命运”一样，是一张著名的“宰人片”，节目时间只有40分20秒，由CBS出版，属于“报纸版”系列，因其封面设计独特，如同一张报纸。瓦尔特指挥哥伦比亚交响乐团本来录有贝多芬九部交响曲全集，但是其中第二、四、六、八号经常出“单行本”，尤其这款“田园”，属于常销不衰的极品之例。

“田园”的优秀版本很多（富尔特文格勒、克兰姆佩雷、卡尔·玻姆、卡拉扬、伯恩斯坦等都有极好的诠释），但人们公认瓦尔特这一款是最杰出者之一。“发烧友”们熟悉它，首先是因为美国《纯音响》（TAS）杂志评它为顶级的录音制品。它在录

音方面最突出的成就，一是音色柔美，另一个是它的平衡感。所谓平衡，包括两个方面：一是音响的频响曲线特别平直，高中低频都得到同样的体现，既没有“两头翘”（甚高频和甚低频过于突出），更没有两端延伸不足的毛病。二是指音场平衡，从左到右，从远到近，乐队里的每个声部都录得清清楚楚，各得其所，无一偏废。有些人片面地把第四乐章“暴风雨”是否能“爆棚”看得过重，则实在是太不高明。

事实上，这张著名唱片的录音上的成就，多少有点冲淡了指挥家和演奏家在艺术上的成就。后者有时被我们重视得不够。倘若你听过瓦尔特怎样排练哥伦比亚交响乐团（SONY出版的三张莫扎特晚期交响曲唱片），就能想像这款“田园”该是怎样精雕细刻出来的！它的每个细节都是那样的淳朴自然而又生机勃勃！八十高龄的瓦尔特大师此时必是将精神回归到了童稚的乐园中，然而却带着老年人才有的智慧。

当“田园”交响曲第一个主题“咪发啦嗦发咪来嗦（低）哆来咪发咪来——”奏响的时候，你定然要惊叹那小提琴音色是多么地美呀！全曲从始至终都是这么美。当你听到第二乐章“溪畔”那弦乐和木管的应答之后，定会真正地懂得什么叫做音乐的“呼吸感”，人在这种呼吸中，慢慢地与大自然交换着物质和能量，完成了自己的吐故纳新，吸取了大自然的日精月华、以及天地造化之神秀。当我们聆听完前四个乐章五光十色的丰富表现之后，进入终乐章“暴风雨后的感恩”，就会受到一次从未有过的、完全发自内心的感动。是的，是感动，被一个“英雄＋诗人＋哲学家”（我实在不知道哪个民族的语言里有能概括这个三位一体的词汇，只好用这个公式来权且充之）的伟大形象所感动。“他”对于大自然的崇敬心情和大悟大彻，究

竟是来源于宗教的,还是来源于科学的?如果让我来回答这个问题,会让我难受死,因为我觉得这二者都实在是无法推托掉其中任何一个。瓦尔特大师则奇妙地处理成介于二者之间的效果——这正应验了贝多芬在笔记本上为这个乐章所做的宏观规定:"自然神论。卢梭精神。"——"上帝"是蕴含在万事万物的和谐运动之中的,这就是广义的科学家和艺术家们的理想之所在。

因此,感谢贝多芬吧,感谢瓦尔特吧,感谢已被解散了的哥伦比亚交响乐团吧,是他们将我们带回了精神的伊甸园。

音乐家中的哈姆雷特

——富尔特文格勒与贝多芬第九交响曲

在我看来，伟大的德国指挥家富尔特文格勒，是一个颇似哈姆雷特的人物，“To be or not to be”，始终是贯穿于其一生的问题。

这位本世纪最杰出的贝多芬交响曲诠释者(同时也是瓦格纳和布鲁克纳的极佳诠释者)，用其后辈也是对手卡拉扬的话来说，“没有一件事不是犹疑不定、优柔寡断的，唯独音乐除外”。实际上这话也没有完全说对，富尔特文格勒在音乐上也没有如托斯卡尼尼一般的、钢铁一样的死规矩，而是即兴式的。他的艺术观念是：指挥家对作品的理解总是在变的，此一时是“To be”，彼一时就可能是“Not to be”。因此，听富尔特文格勒指挥的贝多芬交响曲，还有另一条麻烦，就是必须指出听某某年月日指挥某某乐队演奏的。不同的时候，演奏出来的效果是很不相同的。一般来说，听他的唱片，都要听现场演出实况(录音室里的版本稍逊色，也较少)。

这方面绝佳的例子是贝多芬第九(合唱)交响曲，富尔特文格勒一生中都把演奏这曲子视为一种庄严的圣典，甚至时常感觉自己“不配”演这曲子。尽管如此，还是留下了多种演奏版本，其中公认以 1942 年指挥柏林爱乐乐团的版本和 1951

年拜罗伊特音乐节上的版本为最佳，特别是后者，已成为此曲的第一权威演奏，尽管还是单声道。

富尔特文格勒还有一个地方很像哈姆雷特。尽管内心充满复杂的矛盾，尽管时常优柔寡断，但他仍是一个富有勇敢精神和人道主义品格的人。我们曾在早些时候介绍过他指挥的贝多芬第三(英雄)交响曲，从那里，可以清楚地发现他与贝多芬的革命英雄主义精神是何等贴近。现在，从这款拜罗伊特版的“贝九”中，我们可更多地领会到晚年的贝多芬(1951 年也是富尔特文格勒的晚年)在思想境界上的变化：从中青年时代一往无前的英雄阶段，到老年变成了关切人类总体命运的哲理阶段。从这种意义来讲，只有富尔特文格勒才是这部伟大作品的最伟大的诠释者。富尔特文格勒经过了命运的大起大落，他在二战之中被纳粹所利用，曾辉煌至极，战后一度被错划为战犯，停止演出五六年，五十年代初问题得到澄清，但健康状况已不如前。这张唱片就是他在一系列反思之后拿出的结论：人类，不论在什么情况下，都要清醒地保持一种诚挚的爱心，团结是要依靠勇气的。

拜罗伊特音乐节本是专门演奏瓦格纳歌剧的，但那一年由于富尔特文格勒的坚持，破例演奏了一次贝多芬交响曲，这是仅有的一次演奏非瓦格纳的作品，由此可见贝多芬在富尔特文格勒心目中占有何等重要的位置。由于只有全欧洲最优秀的音乐家才会受邀参加拜罗伊特音乐节，因此这个版本的演奏水平之高是难以逾越的，担任四重唱的四位歌唱家是施瓦茨科甫、霍金、霍普夫和埃德尔曼。富尔特文格勒将第一乐章处理成一篇无比宏大的音乐戏剧，颇有他指挥瓦格纳音乐剧时的厚度；第二乐章谐谑曲，在曲式把握上的功力令人叹

为观止，因为那个复三部曲式的 A 部本身竟是一个奏鸣曲式，只有富氏能够将其中的矛盾冲突揭示得深入腠理；第三乐章是他指挥得最为动人的音乐之一，那是真正的人道、人本、人文主义思想的集中表现，这个乐章的感染力，在这张唱片里达到了顶峰，我后来听过十几个不同的版本，在这一乐章中，没有一个能和富尔特文格勒媲美。至于最为脍炙人口的终乐章"欢乐颂"，则如同瓜熟蒂落，不精彩到这个样子反倒不正常了。

“魔鬼”的“欢乐颂”

——索尔蒂与贝多芬第九交响曲

照片上这个秃头老者，置身于维也纳音乐之友协会金色大厅的豪华背景下，衣着是一如既往地那么整洁考究，但是只要一端详他那张脸，我想信你定会感到肃煞逼人的一股寒气扑面而来。他还有许多其他照片，其中也不乏大笑或微笑着的，但不管怎么样，那种魔鬼一般的慑人气质，总是强烈地让人感觉到紧张。

他就是当代最杰出的指挥家之一，出生于匈牙利的英国爵士，不列颠帝国高级勋位获得者，盖奥格·索尔蒂。在笔者本人心目中，不算那些已在七十年代以前故去的老一代指挥大师，索尔蒂和阿巴多是我最热爱的两位大指挥家，甚至超过卡拉扬和伯恩斯坦。为什么呢？喜欢阿巴多，是因为此人勤奋、认真，有股钻劲儿，音乐完美迷人，却不像卡拉扬那样专制，因而多一些自然天成的意趣，又不像克莱伯那么清高出世。喜欢索尔蒂，原因就复杂多了。

索尔蒂是个魔鬼，什么东西一让他沾上，就立即“变性”，变得放射出一股股“杀气”。在这方面最典型的是维也纳爱乐乐团，那是世界上最为优雅的乐团，可是在索尔蒂手下演奏瓦格纳的歌剧时，其音势雷霆万钧，常常压迫得人们喘不过气

来。至于他一手带动起来的芝加哥交响乐团，干脆近乎剑拔弩张了。索尔蒂的指挥动作并不漂亮洒脱，但不论什么乐团，只要让他一训练，音响马上就不一样。索尔蒂早年的音乐风格有时被认为过于纤细，有重细节不重整体的问题。但五十年代末以来，这种"细"发生了奇特的进化，音乐的整体效果在"细"的基础上变得无比坚实，震聋发聩，粗听惊心动魄，细听还很抒情，真是不可思议。这很像是某种名贵的玉石，质地细而坚硬，于是光芒四射，咄咄逼人。

音乐爱好者们大多知道索尔蒂是指挥瓦格纳歌剧的最高权威，凭着迄今为止最早而且最完美的全套《尼伯龙根的指环》录音棚唱片版本，以及另外七部瓦格纳歌剧，就算不指挥别的作品，他已经肯定是本世纪的指挥大师了。然而他的曲目范围要宽得多，斯特拉文斯基、理查·施特劳斯、巴托克、霍尔斯特们力大势沉的作品，都是他的拿手好戏，这倒也不奇怪，怪的是海顿的交响曲和莫扎特的歌剧也被弄得特别棒。这两大类风格差得太远了！

还有一类非常值得听但是目前给予重视不够的作品，就是索尔蒂指挥的贝多芬交响曲。索尔蒂搞贝多芬单数号交响曲最有气魄。早年指挥维也纳爱乐乐团录制过"英雄"、"命运"，后来又有指挥芝加哥交响乐团录制的交响曲全集数码录音，特别是这款录于七十年代末的"贝九"，皆可谓独树一帜。遗憾的是人们目前只拿它当成"发烧天碟"，大谈其音响效果如何激动人心，很少有人踏下心来体会一下索尔蒂的诠释，究竟精采在哪里。

笔者以为，首先是把前两个乐章中的深刻戏剧性内容挖掘得极深，就好比表现瓦格纳音乐的戏剧性一样，这样，经过

慢板乐章发挥抒情优势，到终乐章“欢乐颂”的时候，一切都是瓜熟蒂落，强烈的感情自然升华到宗教和哲学的高度。索尔蒂好像并不太想借贝多芬之大名，给人们灌输些什么，他更像是少林寺那种“外家拳”的风格，把浮现在音响效果表面的东西给你表现充分，充分到极点，让你在压力中去感觉贝多芬的力量。这种感觉在第一乐章是一种齐格弗里德般的勇猛，又带着一股悲剧色彩和傻乎乎的执着。在诸谑曲乐章，音乐的主人公既是茫然无着的，又是充满自信的，这股分寸很难拿。在慢板乐章，索尔蒂把瓦格纳式的悲天悯人引了一部分进来，给人的印象是极为深刻的，如果不是在关键场合几次转入了极为明朗的调性，人们的情感支柱就会訇然坠落。然而第四乐章，变成了经过大悲而大喜的壮美场面，慢速度的合唱让人联想到《帕西法尔》纯正圣洁的宗教意韵。

在对乐队的控制上，索尔蒂的风格正好同现在倍受青睐的“本真演奏”形成两极，听听它，会极有启发。贝多芬和瓦格纳之间的联系是不可忽视的，前者音乐中的戏剧性、哲理性，对后者无疑有巨大影响，换句话说，若不是因为前有贝多芬这样一座难以逾越的高峰，瓦格纳很可能就是一位杰出的交响曲作曲家。然而瓦格纳极聪明，他知道这样做太难成功了，于是将自己的天才转到改革歌剧上去（相比之下勃拉姆斯就没有这种变通之心，还是知难而进了）。索尔蒂对瓦格纳研究极深，因此有理由相信他在贝多芬问题上也如瓦格纳一样深挖戏剧性和哲理性，至于音响效果上的“瓦格纳式的大轰大嗡”，当然就是顺理成章的了。

此外，四位歌唱家——洛伦佳、明顿、鲍罗斯和塔尔韦拉，都是索尔蒂多年合作的老部下，功力非凡，而且这个版本确实

是目前为止录音效果最好的一种“贝九”。因此，我一直认为：单声道时代最好的“贝九”是上次谈到的富尔特文格勒的拜罗伊特版，而立体声时代的最佳选择，就应该是这个了。

新表象

——贾迪纳与古乐器版贝多芬交响曲

1994年，世界唱片界发生了一件很轰动的事，英国“复古派”指挥家贾迪纳，率领着由他一手创建的“革命与浪漫管弦乐团”，录制了一套由十八世纪原始乐器演奏的贝多芬交响曲全集。这套唱片打的是DG公司专门用于巴洛克以前的音乐流派的品牌“ARCHIV”，一套6张，5张是正式节目，最后还“免费赠送”一张，上边录的是贾迪纳用英、德、法三种语言所作的讲话，谈论自己对于用古乐器演奏贝多芬交响曲所持的见解。

八十年代末以来，西方音乐界掀起了一股势头很猛的“复古”浪潮，起初只是一些演奏家和音乐史家们时兴用当时的乐器来演奏巴洛克以前的音乐，打出的旗号是“你演奏巴赫用你的方法，我演奏巴赫用他(指巴赫本人)的方法”，有人干脆以“原版正宗”自居，称这种演奏思路为“本真演奏”。后来“本真演奏”的曲目日益扩大，直到贝多芬，他们提出：为历代指挥家们无数次录过的那种极厚重的贝多芬交响曲，并非作曲家的原意。在贾迪纳之前，已经有哈农库特、霍格伍德、诺灵顿(均是“本真演奏”的著名倡导者)等人进行了尝试，但都没有贾迪纳走得那么远。

有大量的文章谈论这个非同寻常的录音版本，笔者本人也专门写过文章讨论它，我的中心意思是：以这个版为代表的"贝多芬本真演奏"，在突破我称之为"贝多芬交响曲的瓦格纳表象"的活动中，做出了很大的努力，努力的结果是创造了一种使用古乐器的新表象，而不是像那些本真演奏的专家们所一厢情愿的那样，搞出来一种不依赖于表象的"无表象"演奏。

贾迪纳的诠释，基本可以概括为两条：牺牲"重量"换取速度，牺牲"色彩"换取线条的清晰性。实事求是地说，这种思路产生的客观原因，是西方听众对"瓦格纳表象"（其特点是用大型现代管弦乐配器，速度适当放慢，追求厚重、雄浑、色彩丰富和音色圆润丰满，并且强调戏剧性紧张度）有点感到厌烦了。的确，自瓦格纳以来，这种表象模式影响太大了，有录音技术以来第一个重要人物是魏恩加特纳，他把这种表象的基本思想写进了那本著名的书；这个模式的顶峰人物是富尔特文格勒；它的最后一位伟大诠释者是索尔蒂，在他的理解中，可以清晰地感觉到"瓦格纳"的影子。在这条主干之外，有几次差一点分出别的路子来，第一个可能是托斯卡尼尼，那是一个舍弃色彩追求速度、客观性的例子；另一条道路是瓦尔特研究的，他在条理性上下了很大功夫，特别是音尾的"off"效果，可以说是贾迪纳们的先驱。卡拉扬是个快要走到十字路口上的人物，四次不同风格的录音，体现了他在贝多芬问题上的反复思考。但这些都还由于条件不到火候，没有走到这条路上来。只有等到哈农库特、诺林顿、霍格伍德这些人的时候，才变为现实。贾迪纳在速度问题上显得毫不含糊，其乐团似乎也对这些高难度的东西完全胜任愉快。快速度只好牺牲厚重感，但激动人心的紧张效果还是很强，它主要靠快速来实现。其中典型的

成功例子是第三交响曲第一乐章、第四交响曲第二乐章、第五交响曲全部、第七交响曲的第一、三、四乐章，第九交响曲第二乐章和末乐章。相比之下，第六和第八交响曲就不太成功了，显得缺少情趣。在清晰性方面，只能说贾迪纳在大部分时候做得成功，但有些地方绝没有他说得那么神。因为再高超的乐队在那种速度要求下也不容易一丝不乱，再说，“演得对”距离“演得好”还差着很远呢。

我之所以认为贾迪纳们搞的不是“无表象”，而只是一种“新表象”，原因一半来自我对贝多芬的理解，即那种超阶级、超意识形态的理想，看来不大像是“必须”由一套历史性古董乐器才能表达的，恰恰是“本真”演奏，证明它不是一种超表象的东西，我称之为“历史表象”。另一半是我觉得贝多芬交响曲的“超表象”版本还没到出现的时候，若要出现，似乎应该在钢琴奏鸣曲的“无表象”版本出现之后，可是目前还看不见这样的版本（也许波里尼正在录制的全集能够达到这种档次。肖邦的钢琴曲要达到“超表象”水平还是较为容易的，一是因为是钢琴独奏，二是因为有了波里尼。但贝多芬就没那么容易）。施纳贝尔可视为“李斯特表象”的顶峰，之后经过多少钢琴家的努力（我想特别应注意三个人：阿劳、肯普夫和布伦德尔），目前还未有但是近了。交响曲一定在钢琴奏鸣曲之后出“超表象版本”，这符合贝多芬的创作特点。

贾迪纳版还有一条无与伦比的优势，就是录音太精彩了，4D 就是 4D！

世界音乐忙复古

——关于“本真演奏”

进入九十年代以来，全世界古典音乐界刮起了一股很盛的复古之风，最主要的表现是很多人热衷于用古代的乐器、古代的乐队编制，来演奏所谓“正宗”的西方早期音乐，从古代音乐、文艺复兴时期的音乐，到巴洛克音乐成为一个高峰。现在有人甚至把贝多芬的交响曲也搞个古乐器版。

最积极的复古者，主要集中在欧洲，中心地带是英国。他们原本都不是指挥家，而是各有各的专业。最有名的，比如莱昂哈特是弹大键琴的，布吕根是吹长笛的，霍格伍德是弹管风琴的，贾迪纳和平诺克都是搞音乐学的，等等。不过这些人有个共同特点，都是满腹经纶的学者，钻够了书堆之后，各自扯起旗号，拉起乐队，自己当上了指挥，并以“原汁原味”自居。他们打出的旗号是：“你演奏巴赫用你的方法，我演奏巴赫用他的方法”。拉起来的乐队有古代音乐学会、十八世纪管弦乐队、英国室内管弦乐团、伦敦古典合奏团、蒙特威尔第合唱团等，其中以贾迪纳最激进，给自己的乐队起名叫“革命与浪漫管弦乐团”。

这些复古者的兴趣，除了在古乐器方面以外，更重要的是讲究使用那个时候的弓法、指法、装饰和句法，以图在音乐效

果上全面再现他们心目中的音乐。他们心目中的音乐是什么样的呢？据说都是他们多年来搞研究"考据"出来的。

复古主义之所以能大行其道，与各大唱片公司的支持是分不开的。德意志留声机公司(DGG)专为古乐搞了个品牌叫Archiv，DECCA公司也搞了一个，叫Argo，录制的唱片可谓汗牛充栋。公司如此青睐，是看中了演奏这类音乐所需成本大大低于用现代大乐队，可是唱片销路前景看好。比如，演奏一首亨德尔或泰雷曼的大协奏曲，只需要一支二十几人的小型乐队，可是要录制一部西贝柳斯的小提琴协奏曲或是普罗科菲耶夫的钢琴协奏曲，就要使用七八十人的大型管弦乐队，两相比较，仅是给乐队和指挥的酬劳这一项，就相差三四倍。

这种演奏方法听起来，首先是快，匆匆忙忙。这是因为古乐器所用的弓、弦质地都与现在不同，管乐没有现在的活塞，演奏长音很困难；其次是失去了现代乐队的厚重感、色彩感和柔韧性；第三是音色有"毛刺"感，弦乐有时像是"挤压"出来的。不过贾迪纳宣称："在厚重感等方面失去的，你将在清晰性和说服力方面得到补偿。"

用这种复古的方法演奏巴洛克以前的音乐，倒也无可厚非。但是用它来演奏贝多芬的音乐，就难免有点差强人意了。虽然经过考证，贝多芬时代所用的乐器可能是那个样子，在总谱上所作的速度标记可能也很有些商量的余地，但是，难道贝多芬真的心甘情愿把交响曲演奏成这种"原汁原味"吗？"原味"是必不可少呢，还是局限于历史条件不得已而为之呢？

总之，复古热现在已引起了音乐评论界的激烈争论，见仁见智，都不是简单的几篇文章能说清的。由此引出的几个问题都是发人深思的：用现代方法诠释早期音乐是创造还是破坏？

音乐本身是否是进化的？早期作曲家"心目中的音乐"是否真能再现出来？最后提一个尖锐的问题：这种复古热潮是不是音乐文化的衰退表现？

我想以贝多芬第三（英雄）交响曲为例，设想一下这些问题可能的回答。我想象贝多芬的音乐这样伟大的艺术品，本身的意义应该是随着社会的发展而发展的，也就是所谓的"空筐"效应。用现代方法诠释这种音乐，比如，像瓦格纳那样演奏英雄交响曲，宏伟厚重，说那是对原作的"破坏"，我无论如何也不能接受！事实上，截止到"复古"运动前夕，我们所熟悉的大指挥家，基本上都是在瓦格纳的框架内来演绎贝多芬的，演绎了一百年。贝多芬"心目中的音乐"究竟是个什么样子？能不能再现出来？我作为一个学习自然科学出身的人，宁愿采取一种实证主义的态度。我认为凭着节拍机速度标记之类的资料，是不足以得到肯定答案的，贝多芬留下的笔记本，参考价值反倒比节拍机记号要大一些。不过这更不能说明现在复古的演奏方法就是贝多芬"心目中的音乐"。综上所述，我得出一个比较悲观的结论：复古热潮有可能是音乐演奏人士创造乏力的表现，是当代音乐文化的一种衰退迹象。

听鲁宾斯坦讲故事

——关于肖邦的夜曲

不论音乐迷还是发烧友，无人不知阿图尔·鲁宾斯坦的大名。这位活了96岁、纵横世界八十多年的钢琴巨匠，关于他的趣闻和传说太多了，他给人们留下的珍贵唱片资料也太多了，应该先从哪儿听起呢？

很多人可能会选择他弹的肖邦作品。的确，他弹的肖邦是最“在辙”的，老一辈的音乐爱好者可能藏有他的肖邦作品集，那是一大套13张密纹唱片。激光唱片问世以后，美国RCA公司就迫不及待地将它们再版成11张CD，先是卖单张，后又卖全套，“赚老鼻子了”。

这些唱片都录于六十年代中期，当时立体声录音技术已经十分成熟，给音乐演奏家提供了广大的用武之地。然而这时，二战前成名的大钢琴家大半已经作古或是退出舞台，唯有鲁宾斯坦等极少的人依然活跃。鲁宾斯坦既是个神童，又属大器晚成。他虽然成名很早，但用他自己的话说，“40岁以前光想着酒和女人”，肤浅；直至闭门思过到45岁时，才真正达到了艺术的至高境界。我们如今听到的鲁宾斯坦的唱片，基本上录于五十年代末到七十年代初这十几年，此时他已是七八十岁的耄耋老者。然而，初听者无论如何也感觉不到——因为那

琴声实在太年轻、太鲜活了！

鲁宾斯坦的琴音，如同一嘟噜一串儿的"音珠"和"音粒"，个个晶莹剔透、五光十色，当它们哗啦啦倾泻而下的时候，你就会像三伏天里猛灌下一筒加了冰块的可口可乐那么痛快、舒服！但是，千万不要以为这点感官上的愉悦就是你从他那里所能得到的一切了，不，远远不止这些，鲁宾斯坦还是一个专门会用钢琴讲故事的人，他在那儿娓娓动听地讲着，你无法听清楚一个字眼儿，可是你分明被那故事完全彻底地吸引住了！果真有那么神吗？你可以先听听他弹的肖邦夜曲，试试就知道了。

这是一个奇特的夜，什么繁星点点、月色皎洁、清风徐来、水波不兴之类的词儿，在这儿都显得贫弱。这与其说是一个自然的夜，还不如说是一个人们心灵里的夜。当夜幕降临的时候，一切都是美的，月光是至清至纯的，空气里带着一点潮湿的花香，温度正适合穿着最舒适的单衣单裤，轻轻的风则刚好把恋人们的窃窃私语掩盖住，让外人听不到，却不影响恋人们交谈。这就是肖邦早期夜曲的意境，正如美好的前半夜。然而，还有更长的后半夜，温度降低了，风加紧了，一种隐隐的紧张、紧迫，暗暗地向人们展示着它的力量，却不事张扬。人们慢慢地将体会到，那紧张感主要来自自身。夜的气温降低，促使人的头脑变得兴奋而更富有理性，这些头脑在那有些寒意的后半夜，开始思考一些严肃的、重大的问题。尽管我们不能知道音乐里边的主人公在思考什么，但我们自己却尽可以充当那个主人公，思考自己的事情。终于，东方出现了一颗最为明亮的星，我们中国叫它做金星或启明星，西方叫 VENUS（维纳斯），正是那爱的女神的名字，她静静地出现在黎明前寒冷的

夜空里，然而我们知道，她马上就会带来曙光！

鲁宾斯坦所弹的无数作品，都是上乘之作，而他演奏的肖邦作品选集，更是世界唱片宝库中的一大瑰宝，至于其中的夜曲集，则被很多人视为瑰宝中的瑰宝。夜曲是肖邦作品中最具浪漫抒情性的一类，一共有21首，鲁宾斯坦弹了其中有正式编号的19首。几乎所有的“发烧友”和音乐迷都拥有这套夜曲的唱片，很多人声称“简直不知道还有什么别的弹法”。

这话稍稍过了一点。

肖邦夜曲的唱片版本，大大小小的钢琴家录了无数，其中不乏极有特色的杰作，我觉得法国钢琴家弗郎索瓦的唱片是必须听的，特别是夜曲中较早期的作品，弗郎索瓦特有的法兰西式的优雅、浪漫，通过他极有层次和分寸的指触，一点一点地送进听众的耳朵里、心田里，那的确堪称天下绝响。波兰钢琴家哈拉谢维茨在飞利浦公司录制的一套夜曲加前奏曲合集，以及中国钢琴家傅聪在CBS公司录下的夜曲，都是以各自民族的文化底蕴为强大依托“酿造”出来的，都非常有味道……

不过，把所有这些夜曲，早期的、晚期的，加在一起，综合起来权衡起来，尚没有一种在所有方面都能和这个鲁宾斯坦版本媲美的。在这套唱片中，鲁宾斯坦那艳丽而不俗气的音色，严谨而不拘束的风格，潇洒而不放浪的神韵，无比敏锐而毫不神经质的艺术感觉，可以说到了炉火纯青、登峰造极的地步！肖邦的音乐，诗意总是浓浓的，有些钢琴家，容易沉溺在这诗意中，使感情流于泛滥，从而导致神经质。鲁宾斯坦的过人之处，就是超脱了神经质，进得去，出得来，完全自如。所以说，他不单是个吟诗者，而是一个能用诗化的语言讲故事的人。

说起鲁宾斯坦掌握的语言，除了音乐语言之外，还精通 7 门外国语，这样，加上他的母语（他出生在波兰），共掌握 9 种语言。这有赖于他的惊人的记忆力。他开音乐会，从来都是背谱演奏，而平时并不太练琴。记谱的时间，基本上都在旅途中，坐在火车、飞机上，快速地浏览一遍就行了。这似乎有点难以置信。有人问他，记谱子靠视觉还是靠听觉，鲁宾斯坦的回答有点与众不同，他说："主要是靠视觉，我弹琴的时候，脑子里就浮现出谱子一页一页地翻过去，甚至能看见滴在纸页上的咖啡的污渍。"这就神了！这个人的记忆就像照像机一样，过目则一点不忘。

这样的记忆性质，表现在音乐上，就是鲁宾斯坦喜欢那种"一嘟噜一串"的演奏，而不是一个音符一个音符地抠。这样，鲁宾斯坦的演奏中，有时会出现一些错音。然而，这些错音总是无妨大局，因为他的曲式学知识使他知道，哪里能错哪里不能错。就连这种"错功"，修养稍差的人也是休想玩得出来的。

为“灵魂漂流记”作注

——听鲁宾斯坦弹肖邦的玛祖卡

听肖邦的钢琴曲，我喜欢将玛祖卡和波罗乃兹对照着来听，这两种同样来自“钢琴诗人”祖国波兰的舞曲，非常巧妙地代表了作曲家审美思想中的阴柔之美和阳刚之美。

这两类曲子，历来就有一种说法，认为还是波兰人弹出来味道最正宗。其实西方人是崇尚多元化和创新性的，在音乐诠释上，从来就不缺少诸如德国人善弹德彪西、俄国人善弹贝多芬之类的事。对于肖邦，百余年来不服气的非波兰人不在少数。早在肖邦本人还健在的时候，李斯特、卡尔克布伦纳、希勒等“大腕”就不服，在音乐沙龙上轮番演奏玛祖卡，虽然说精彩得不得了，但最后不得不承认还是肖邦的演奏最具有感染力和说服力。到了二十世纪，不服的人仍然很多，法国人（柯尔托和弗朗索瓦）、罗马尼亚人（李帕蒂）、俄罗斯人（奥波林和阿什肯纳齐）、意大利人（米开朗杰利和波里尼），甚至智利人（阿劳）、阿根廷人（阿格里希）、越南人（谭泰森）等等，都有弹肖邦弹得极好的。

笔者以为，波兰人弹肖邦是否具有天然优势的问题，还应当具体到曲目体裁的分类上来讨论。具体说来，他的练习曲、前奏曲、圆舞曲、即兴曲、协奏曲，也许还有夜曲和奏鸣曲，对

于各国钢琴家来说大体上都还算公平。但要说玛祖卡、波罗乃兹、叙事曲、谐谑曲以及其他一些单独的曲子，则必须承认民族、血统的作用。有很多的例子可以证明这一点，其中最有说服力的例证，莫过于阿图尔·鲁宾斯坦这位钢琴泰斗。他所演奏的前一类作品，虽属最佳，但终究还有人可以和他平列；至于后一类，简直无人望其项背（大概只在少数几首曲目上，米开朗杰利和波里尼师徒二人另辟蹊径，才达到了这样高的境界）。

在玛祖卡的意境里，细腻的、温柔的、暗淡的色调变化代替了丰富的鲜明的色彩。整个民族的统一的意志，被纯粹个人的各种各样的情绪所取代。这些创作灵感，来自祖国的命运和个人悲剧性经历两个方面。加上它多达 51 首，贯穿了作曲家的一生，所以，这是一本肖邦反复寻找精神家园的“灵魂漂流记”。

我们曾经说过，鲁宾斯坦是一个会用钢琴讲故事的人。他现在向我们娓娓道来的，就是这本“肖邦灵魂漂流记”。困难的地方在于，这不是一本小说，而是诗，而且不是像荷马史诗那样连贯的、一气呵成的长诗，而是 51 首短小而精致、微妙而深邃的抒情诗。鲁宾斯坦的过人之处，正是他不以肖邦自居，而是把自己当成一个为这本诗集作注解的人，他用深入浅出的、心灵感应般的钢琴演奏技法，向喜爱音乐的人们展示这些抒情诗的美。这种美，李斯特称之为“阴柔的、可感激的”，用以代替“动人的、可爱的”之类字眼。岁月的流逝、感情的蹉跎、思想的忧郁、爱情的坎坷，一首一首地发展着。鲁宾斯坦一直以一种高居局外的态度审视着一切，甚至有点“事后诸葛亮”的味道。听过这些之后，我有点明白为什么鲁宾斯坦的夜曲弹得那

样动人，却没有其他一些肖邦演奏者容易有的神经质。直到最后几首玛祖卡，鲁宾斯坦才将自己也投入进去，可此时音乐已呈现一种极度哀伤坎坷之后的内心宁静，偶尔还幻化出一点儿时的童稚和顽皮，仅仅在最后显出更少的一点点弥留之际的感喟。这种境界，与巴赫最后的《赋格的艺术》、贝多芬的最后几部奏鸣曲和弦乐四重奏是类似的，不过他们所感喟的内容不一样。

从创作年代上我们可以知道：最后一首玛祖卡竟也是肖邦一生创作的终结。怪不得如此！

金戈铁马　跃然“指”上

——听鲁宾斯坦弹肖邦的波罗乃兹

如果说肖邦的玛祖卡集中反映了作曲家审美思想中阴柔之美的一面，那么，最能反映阳刚之美的，则肯定是另一种来自他的祖国的舞曲——波罗乃兹。

从篇幅和数量上就能看出那么点意思：玛祖卡多达 51 首，每首演奏时间却大多不过两三分钟；波罗乃兹总共 14 首，经常上演的不过 7 首，但大多每首 9 分多钟。正可谓一个小巧精致，一个伟岸宏大。乐曲的内容更不用说了，舒曼给这些波罗乃兹作过最恰如其分的比喻——“隐藏在花丛中的大炮”。

听这些波罗乃兹，就如同看到了保罗·魏龙涅采的画，不论你是否喜欢将音乐具象化，是否认为给音乐想象出画面来是一种倒退，我都无法回避这样的想象。人们似乎听见一些意气昂扬的、反对人间的种种无耻和不平状态的人们，他们发出坚定而沉重的脚步声。这些人都穿着过去几个世纪的华丽服装：沉重的金线锦缎，威尼斯的厚天鹅绒，柔软的黑貂皮，可以甩到肩头的宽大衣袖；佩着黄金镶嵌的马刀，穿着镂刻着阿拉伯式花纹蓝宝石的鞋，飘动的羽毛、闪着红宝石或翡翠的帽子，甚至土耳其香料扑鼻的小手套！他们出现在过去时代的平淡的背景上，出现在变化的波斯地毯上，出现在大地主挥霍无

度的奢华中间；他们在进入别人城市以前，先用银质的马掌装钉在活泼善跑的阿拉伯骏马的蹄子上！

然而，这么美妙的意境还只是音乐的浅表！听过多次之后，更令人难忘的是那种把勇敢、淳朴和崇高结合在一起的尚武精神，是一种平静的、自觉的、坚定的骑士般的感情。一边读着显克微支的书，一边听着这些波罗乃兹，你会真正体会到文学和音乐相得益彰该是件多么美的事！这就是浪漫主义的特色，它一是要张扬个性，二是要综合相关艺术，没有了艺术的通感，肖邦就不成其为肖邦了。

能把波罗乃兹弹出这些味道来的钢琴家，大约只有鲁宾斯坦一个人。鲁宾斯坦广泛流传的一张唱片，录有肖邦最常上演的7首波罗乃兹，均录于六十年代中期。年近八旬的钢琴家，完全像诗人荷马一样，不紧不慢，不温不火地讲述着一个倔强的民族不屈不挠的英雄史诗。他的脸上没有泪，却能让听者为之动容。音符像千军万马，滚滚铁流从他的指尖淌过，他却像一个运筹帷幄、决胜千里的大将军，屹然不动，指挥这些强兵悍将去攻城掠地，其势锐不可挡。唱片中最著名的是第三首A大调（军队）波罗乃兹、第六首降A大调（英雄）波罗乃兹，以及《波罗乃兹幻想曲》。鲁宾斯坦那双十二度的巨手，还有放不进两个黑键之间的粗大手指，在这里全都发挥了最大的威力。“军队”的第一主题，豪迈、倔强、威风凛凛，几乎让人能看到战士们剑眉下的一双双虎目；而“英雄”气势恢弘的中段，有如千万双带着银马掌的铁蹄，滚滚向前，震得大地颤抖，风云为之变色！这些勇士除去“勇”之外，更有“忠”的一面，对于音乐来说，表现“忠”显然比表现“勇”要有难度，但也更有意味，“英雄”在表现忠的方面是最好的。而《波罗乃兹幻想曲》则

比其他作品拥有更多的内容，除了忠勇，它还含有一种纯洁的爱，神奇的爱，爱自己的祖国就像爱自己初恋的女性一样，是来自“里比多”的。我坚信这种爱是一种文化。

波罗乃兹的好版本并不太多，能与鲁宾斯坦这个版本媲美的，只有波里尼在七十年代录制的唱片，那是靠了现代的、全新的理解才得出的另一种诠释，而在“正统诠释”之中，鲁宾斯坦就是登峰造极的了。别人，哪怕是第一流的钢琴家，都缺少一股“丹田之气”，那绝不仅是力度问题，而是“里比多”问题。

求道派首领

——闲谈米开朗杰利

钢琴家大抵可分成两大类：一大类是把听众喜欢、演出成功放在第一位的，比如鲁宾斯坦、霍洛维茨等。借用一下围棋圈子里的话，姑且称之为“求胜派”。一大类则是把音乐艺术本身放在第一位的，相对而言不太考虑听众一时能否接受。李赫特、古尔德等都属此类，姑且称之为“求道派”。“求道派”里最走极端的人物，当推意大利钢琴大师贝内代蒂—米开朗杰利。

世界乐坛上有两位最著名的“隐士”，一个是指挥家卡洛斯·克莱伯，另一个就是米开朗杰利。他们的共同特点是：很少公开演奏，很少灌录唱片，基本上不与大乐团和大唱片公司签订长期合约，但是一旦登台，一旦出唱片，必是惊世骇俗之作，别人难以望其项背。在这一点上，米开朗杰利表现得更加突出一些，他甚至在音乐厅已经把票卖出去的情况下，若感觉到自己状态不是很好，便坚决更改演出日期，观众凭原票入场，当然退票也可以，因为还有无数的人等着买这退票呢。

从外表上看，米开朗杰利就根本不是一个性格温和的人。他年轻时本是学医的，二战期间在意大利空军里当上一名飞行员。外科医生加空中杀手的冷酷，反映到他的琴韵上，就成了一种完全客观、纯粹理性的审美标准。不论演奏什么作品，

他首先非常注重整体的曲式结构的表现力，这样的结果是音乐的线条极其雄伟、刚劲，在“清瘦”之中蕴含着极强的力道。在演奏很多浪漫派作品的时候，他的发音具有明显的颗粒性，而且在相当大的程度上故意去除了音乐的流动感。所以，他的“音粒”和鲁宾斯坦那种“大珠小珠落玉盘”的“音粒”全然不同，它们不是“圆”的，却仿佛是一个个见棱见角的几何多面体！颗粒性，离散性，抽象的结构，离经叛道的作品诠释，使米开朗杰利获得了“前卫派”、“先锋派”的名声，音乐评论界对他的评价众说纷纭，各执一词。

奇怪的是，米开朗杰利这样处理音乐，让听众觉得只有新鲜，没有怪异。在他的演奏中，既有古典主义的内在与平衡，也有浪漫主义的高度个性化与感染力。米开朗杰利在音乐界拥有的最大美名，是他的那种近于苛刻的自我批评精神。由于这种没有止境的精益求精，使他录制的唱片都是经过深思熟虑、千锤百炼的，是高度成熟了的创造物，而不是如某些自封的“现代派”准艺术家那样，是“实验之作”，甚至是“游戏之作”。不，那对于艺术的受众来说是极不负责的。

米开朗杰利的唱片我基本上是见一张买一张，他在几大唱片公司都录过唱片，不过数量都很少。在EMI公司，最常见到的是拉威尔G大调和拉赫玛尼诺夫第四钢琴协奏曲，这张唱片获奖无数，你若想知道他的“音粒”是什么“颜色”的，最好的办法就是听听这一张，和声结构展示得实在是太清晰了，他的处理真是太雄辩、太有说服力了，而且录音十分优秀。在EMI的参考资料系列中，还有他的两张单声道，一个是莫扎特第十三、十五、二十三钢琴协奏曲，另一张是小品专辑，都很值得一听，特别是莫扎特作品，那是他确立风格的东西，拿他

晚年在DG重录的版本做一比较很是有趣。在两家小公司"炫技大师"和"记忆"里，他也有几张单声道，内容从贝多芬第五钢琴协奏曲到德彪西的《儿童花园》等，艺术上都是完美的，录音则较差劲。

DECCA公司，他留下了那款引起激烈争论的贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲（作品111），有人把它推崇到了登峰造极的高度，也有人认为离经叛道，但不论怎样，音乐有着威武的轮廓、雄奇的构图、清晰硬实的线条。当年我头一次听到就产生了一种浮雕般的感觉，我仿佛看到了米开朗基罗的雕塑《摩西》，这位伟大先知警觉的身姿，仿佛随时准备一跃而起，而夹在腋下刻有"十诫"的石板，正是这音乐雄奇的形式美外壳之内的思想内容。

米开朗杰利晚年主要在DG录唱片，只有舒曼的《狂欢节》那一张是单声道，其余全是效果极佳的立体声。肖邦的10首玛祖卡及G小调叙事曲、升C小调前奏曲、降B小调谐谑曲，是一张脍炙人口的名唱片，那种古道残阳、西风瘦马般的意境，实难再见，从这里我们可以发现他对波里尼的影响有多么深远。德彪西的意象曲集、前奏曲集、《儿童花园》等，过去一直是3张，现在合为两张发行，我们由此可见他对结构与色彩的认识都是真知灼见，可以说，他是季雪金之后最杰出的德彪西演奏家，在很多方面甚至超过了季雪金。另一张非常值得研究的唱片是勃拉姆斯的4首叙事曲（作品10）和舒柏特的A小调奏鸣曲，它超过了过去评价甚高的卡琴版和鲁宾斯坦版，舒柏特奏鸣曲也毫不逊色于布伦德尔，此为出奇制胜的杰出范例。米开朗杰利还用5张唱片的篇幅录制了贝多芬的五部和莫扎特的四部协奏曲，效果极佳。这位大师录过的唱片，只

有这么区区十几张，而且每一张的节目都很短，又全是高价版，很宰人。但可以毫不夸张地说，他的每一款新唱片问世，都要在音乐界引起一场震动。

米开朗杰利还是杰出的钢琴教育家。他的门徒中最有名的当然是波里尼，波里尼能够在古典作品和先锋派作品两方面都冠盖群雄，靠的正是米开朗杰利的教导。被米开朗杰利施加了重要影响的钢琴家并非波里尼一位，而是很多。比如，当代最杰出的女钢琴家阿格里希，曾随他学习了一年半，其间只上过四回课，影响却是深远的。傅雷先生在给傅聪的信中也曾写道："看到你现在能够欣赏米开朗杰利了，我心里实在太高兴。这说明你的艺术修养比前年大有提高。"

虚怀若谷成大器

——听波里尼弹肖邦

当今世界上如日中天的钢琴家，境界最高者当推毛里奇奥·波里尼，他被认为是那种超越了民族和地区风格局限性的流派，即所谓“国际派”、“世界派”的代表人物。著名的《牛津简明音乐辞典》，对演奏家一般只介绍生平，不加评论，即使评论也都持非常谨慎的态度，语气颇多委婉。但对波里尼却是直截了当，毫不留余地：“无论演奏古典作品还是现代派作品，都有极高的水准。”

钢琴演奏的历史上，“天才”、“神童”并不少见，更珍贵的是那种有后劲儿的艺术家。只有后劲儿十足，才能成为真正的大师级人物。1942 年出生于意大利米兰的波里尼，可算是一位年轻的大师，这主要应该归功于他有一种西方人难得一见的谦虚谨慎。波里尼成名是在 18 岁时，参加第六届肖邦国际钢琴比赛，他当时是 89 名选手中最年轻的一个。那一届比赛选手水平接近，争夺非常激烈，但波里尼还是拿到了响当当的冠军，立刻名声大噪。按惯例，肖邦比赛前三名都能自然成为各大唱片公司争夺的对象，但波里尼却转而拜到意大利钢琴大师、“求道派首领”米开朗杰利门下，继续进行深造。米开朗杰利一方面在传统曲目上要求他精益求精，使他弹的肖邦和

贝多芬达到了前人所没有达到过的境界；另一方面，带他研究了大量的二十世纪“前卫派”作品，比如勋伯格的全部钢琴作品和斯特拉文斯基与普罗科菲耶夫的大部分钢琴作品，这就意味着让他站在一个现代人的高度上，居高临下地重新审视几个世纪以来的钢琴文献。

如今，波里尼录制的唱片可谓著作等身，不但数量多、范围广，而且几乎全是精品。但我们不能忘记，他是弹肖邦起家的，特别是肖邦的协奏曲、练习曲、前奏曲和波罗乃兹，在前有鲁宾斯坦，身边有阿什肯纳齐，后有阿格里希、波戈雷里奇的“多方合围”形势下，仍然独树一帜，高居榜首，靠的是对肖邦进行了重新理解，挖掘出了新的含义。从艺术需要不断创新的意义上来讲，波里尼才是继鲁宾斯坦之后对演奏肖邦做出最大贡献的人。我认为波里尼在钢琴界的角色，相当于海菲茨在小提琴界的角色，是现代派的第一个代表人物，标志着一个新时代的开始，今后的钢琴家将在这一新层次上展开角逐并进一步发展钢琴艺术。

波里尼的成名唱片，就是在EMI录制的肖邦E小调钢琴协奏曲，由波兰指挥家克列茨基指挥英国的爱乐管弦乐团协奏，是波里尼在1960年获奖之后不久录下的，这个版本被评为“企鹅三星带花”，而且至今仍被认为无人超过。同一张唱片上的第四、五、七、八号夜曲，G小调叙事曲和降A大调（英雄）波罗乃兹，则是在拜米开朗杰利为师之后录下的，可看出老师的影响：冷静、客观，一身傲骨而且意境高绝，特别是G小调叙事曲和“英雄”波罗乃兹，浑若中国书法中的“瘦金体”，我想那可能是最能令他的老师满意的了。七十年代，他录下了最为著名的练习曲集、前奏曲集和7首波罗乃兹；八十年代，

他又录制了两首奏鸣曲、4首谐谑曲以及《船歌》和《摇篮曲》，都是独树一帜的、开创了新风格的杰作，特别是谐谑曲。

其实我还很想讨论一下波里尼演奏的贝多芬最后5首钢琴奏鸣曲、两套钢琴协奏曲全集（前一套与玻姆和约胡姆合作，后一套与阿巴多合作），以及那款被比喻为比蒙在1968年奥运会上创造8米90跳远世界纪录的那一张：斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》（钢琴版），普罗科菲耶夫第七奏鸣曲，韦伯恩《变奏曲》（作品72）和布列兹的第二奏鸣曲，这些曲目至少在技巧上曾被视为是不可演奏的。不过，我感觉自己尚未从中悟出多少东西，除了惊叹以外，唯一的办法就是多听、多学习。

“无流派”之派

——再谈波里尼演奏的肖邦

如今健在的钢琴家，谁是“No. 1”？多数人得承认是毛里奇奥·波里尼。这个意大利人代表了当代钢琴演奏艺术的一种新流派，可以叫做“国际派”，也可以叫做“无流派”。“没有流派”之所以成为一种流派，乃是超越一切民族与种族的文化坐标系，深刻切入到艺术结构本质之后的结果。

波里尼是米开朗杰利的入室大弟子，这可能是本世纪最伟大的一对师徒了。波里尼向米氏求学并不容易。当时18岁的他，头上戴着1960年肖邦国际钢琴比赛冠军的帽子，一般说来获此殊荣的青年钢琴家一辈子的演出邀请、唱片订单就有着落了，而且他确实已经和EMI公司录制了肖邦第一钢琴协奏曲（我们已经介绍过这张唱片），那个版本直到现在还被认为是最好的。但是要拜米开朗杰利为师，首先要满足老师的一条苛刻要求：十年之内不得公开演出和录制唱片！这对一个刚刚一炮走红的少壮艺术家来说是多大的难题！十年，人们也许能把你忘得一干二净，更别说金钱上的损失。也不知波里尼是怎么想的，居然答应了这个条件，进大学注册接受普通教育，专业是哲学，课余随米氏深造，除了弹古典曲目，还拿相当多的精力弹勋伯格、弹普罗科耶夫之类的现代派。果真十年没

有演出，十年没有出唱片。

可是十年过去之后，波里尼一出山，就真真地让世界吃了一惊。从1971年开始，直到现在，他在DG录制的一系列唱片，张张是极品，曲目从贝多芬、肖邦到韦伯恩、布列兹。

肖邦比赛最年轻的冠军当然要录肖邦。波里尼在七十年代初首先录制的是24首练习曲（作品10和25），然后是24首前奏曲（作品28），稍后是7首最常上演的波罗乃兹。这三张唱片，均获得了无数唱片大奖；激光唱片问世后，DG公司将它们合为一套，成为音乐爱好者和学生们必听的重要经典。

其中的练习曲，技巧之高超精湛，足以让人叹为观止！速度之凌厉、力度之强劲、音色之优美、节奏之精确，全像经过计算机处理一样，任凭音乐千变万化，我自完美无疵。人们最熟悉的"离别"练习曲，那是一首专门练习弹旋律的练习曲，初听波里尼的演奏可能有点失望——怎么这么平淡啊？多听几遍，会有如梦方醒的感觉：原来他绝不煽情！那是一股很难学来的风骨。在"革命"练习曲这样把高度的技巧性和高度的思想性完美结合的作品里，波里尼也是宁可在表面上处理得"中性"一些，但务求精确，这样一来，反倒不让人觉得"中性"了。

人们说波里尼是所有钢琴家中技巧最高者，毫不为过，前边那张练习曲已经足够说明问题，何况还有一张现代作品专辑，绝对是本世纪最难的。然而这位技巧最高者，并非一位炫技派，而是师承米开朗杰利的典型"求道派"，这一点从他录制的24首前奏曲中可以清楚地感受到。前奏曲是肖邦创作中的"最轻量级"作品，最长不过两分钟，许多只有半分多钟，诗情画意隽永微妙，最须精雕细刻，波里尼的演奏精妙绝伦，难以言表。笔者认为，结构之美、逻辑之美高于"煽情"，以"煽情"取

胜的作品不会显出“大气”，从文学到音乐概莫能外。波里尼不煽情，显得格调极高。

最让人佩服的是波里尼演奏 7 首波罗乃兹。我们知道鲁宾斯坦弹肖邦已是炉火纯青，特别是夜曲、玛祖卡、叙事曲、谐谑曲和波罗乃兹，无法想象这些曲子还有什么其他的弹法能比他更好。单是鲁宾斯坦在弹波罗乃兹时表现出的那股“大气”，就把所有除了波里尼以外的钢琴家都给“毙”了。波里尼所弹的波罗乃兹可能是目前唯一可与鲁宾斯坦版本平起平坐的，除去技巧上的优势，波里尼的“大气”是通过一种现代感觉来实现的，与鲁氏通过古典感觉来实现，是两条不同的道路。不同的道路达到了同等的高度。换句话说，鲁宾斯坦的波罗乃兹像是金马蹬、银辔头、宝雕鞍的皇家骠骑兵阵列，波里尼的波罗乃兹则像是由坦克、飞机、重炮组成的钢铁巨流，当它们远远开来的时候，都会让人觉出大地的震颤。

值得研究的是波里尼那种“现代感觉”是怎么来的。细听他的演奏，只是无比的精确，并无多少表情，每到抒情性强的地方，甚至让人觉得很平淡。别人弹肖邦，都注入浓烈的感情因素，而且大多带上本民族的文化底蕴，这样才会动人心魄。鲁宾斯坦得益于他与肖邦有共同的波兰血统；柯尔托和弗朗索瓦是典型的法兰西式优雅；阿格里希有拉丁女性自由的热血；傅聪有中国唐诗宋词的意境；阿什肯纳齐虽也算是“国际派”，但他的“肖邦”里抹不去俄罗斯式的坚忍；霍洛维茨的肖邦倒是不带民族性，却被人认为是“玩”，因而不具有权威性。由此可见，这些弹肖邦的大师们，都是站在各自一个文化坐标系里的，如果脱离开“坐标表象”，哪怕是最伟大的钢琴家（像霍洛维茨那样），也很难成功地弹好肖邦。

唯有波里尼反其道而行之。他的演奏没有依靠什么文化坐标表象。这种美学观念完全继承自导师米开朗杰利，听听米氏在DG录制的唯一一张肖邦作品，就能知道他对波里尼影响多大。这师徒两人的共同特点是绝对重视结构，琴音的颗粒性明显。说他们是钢琴演奏艺术的先锋派是没问题的。这倒让笔者想起了量子力学的表象理论。请读者原谅我在这儿讲一点枯燥的近代物理学思想，它们是由几个水准颇高的音乐爱好者（普朗克、爱因斯坦、玻尔、德布罗意、玻恩、海森堡、薛定谔、狄拉克）建立起来的，我想用反过来用它来比喻一下音乐，很能说明问题。

量子力学一开始就有以薛定谔方程为核心的波函数表象，和以海森堡矩阵为核心的矩阵表象，这是两套表现形式毫无相同之处的数学处理方法，但却是等效的。这样的例子在物理学中不算少，比如古典力学，除了有以牛顿运动三定律为核心的形式，也有以拉格朗日方程和哈密顿正则方程为核心的体系，它们是等效的，用在不同的场合各有方便之处。量子力学的表象，就像是几何学中的坐标系，可以用直角坐标，也可以用柱坐标、球坐标等。还可以不用坐标，欧几里德几何就是没有坐标的一般形式，发明坐标的笛卡尔就有“几何是天使，坐标是魔鬼”的话。量子力学的表象理论和一般形式，是由狄拉克完成的，他用“左矢”和“右矢”的概念，把量子力学的几条基本公式都变成了不依赖于表象的命题，量子力学这门学问于是变得空前简洁而空前深刻了。

波里尼就是钢琴家里的狄拉克。各种各样的民族文化“表象”，发展到瓜熟蒂落的程度，就该有个人站出来，搞一套能涵盖和超越这些表象的“国际一般形式”了，“国际派”钢琴家大

约就是这个时代的产物。“没有流派”成为一种最先进的流派，这种现象越来越多地出现在很多艺术门类和科学研究领域中，它是我们这个全球一体化时代的特征。

克莱斯勒“文物”

——听克莱斯勒的老唱片

要想欣赏小提琴音乐，最好从听克莱斯勒的作品入门。这是许多音乐爱好者的共识。因为这位作曲家首先是一个伟大的小提琴演奏家，他的作品是给自己写的，演奏起来自然格外用心，格外精彩，而一切又都是绝对的平易近人、通俗易懂。这样，你就不会对小提琴这门艺术产生望而生畏、敬而远之的感觉了。

奥地利作曲家兼小提琴家弗里茨·克莱斯勒(F. Kreisler)，生于1875年，是上一世纪为数极少的两三位活到录音技术问世并且留下录音的小提琴巨匠之一，他的唱片最著名的有两款，一张由美国RCA公司发行，一张由英国EMI公司发行，内容都是一些小品，有他自己的创作，也有改编别的作曲家的作品。EMI的这张，收进了所谓“参考资料系列”，重制为激光唱片。

这张唱片之所以珍贵，就在于它是由作曲家自己演奏自己的作品，具有绝对的收藏价值。另外一点，就是它能让现代的人领略到本世纪初期的小提琴艺术究竟是个什么样子。

克莱斯勒最为脍炙人口的作品，《维也纳随想曲》、《美丽的罗斯玛琳》、《中国花鼓》、《爱的欢乐》、《爱的悲愁》、《序曲与快板》等

等，都出现在这款唱片中，而且，从录音时间上看，都正处于克莱斯勒艺术的巅峰时期。他改编的十几首曲子也在其中，从巴赫的《加沃特》到英国民歌《伦敦德里小调》，个个精彩绝伦。

克莱斯勒是一位博学多才的、富有创造力的艺术家，而不是一般意义上的演奏家。所以，不能单纯从技巧上判断和评价他的艺术价值。与现当代小提琴名家的唱片比起来，这张唱片从录音质量到演奏技巧，都不能同日而语。但是，从没有人对他的演奏说个不字。为什么呢？因为在他的身上，有一种工业化以后的世界里再也不易找到的气质，那是一种温暖而不灼热、光亮但不刺目的从容感觉。从这种意义上说，克莱斯勒是已经过去了的那个时代的最后一位代表。他的运弓和颤指都别具一格，琴音饱满结实而运弓幅度并不大；在极快的乐句中，他那温暖的颤指也从不消失。这就形成了独特的、富于变化的、甘美丰润的音色，听上去象是人在唱歌。这样的技术，更确切地说是这种情调，后人是学不来的。

克莱斯勒曾于1923年来过中国，在北京演出。老一辈的音乐迷们，有的拥有当年78转的原版粗纹唱片。现如今，这老唱片绝对是文物级的珍贵唱片了。笔者有幸听过一回这老唱片，那古色古香的味道，实在妙不可言。还有五十年代重刻的密纹唱片，音响效果更为温暖纯净。相比而言，反倒是如今新出的CD，音色有点凌厉有余、温暖不足了。按说，CD的电声指标无论如何也比老唱片强，但有的资深发烧友（特别在国外），至今还坚持认为，好的密纹唱片，音色比CD更为美妙迷人。看来，这款克莱斯勒，正好给这种观点加了个注脚。

不过，对绝大多数音乐迷和发烧友来说，有这款CD听，就如同挖到了一件宝贵的文物一样，已经觉得很幸运了。

神化的唱片神化的人

——我听海菲茨

雅沙·海菲茨这个名字，再加上小提琴，就完全变成了一个神话化了的东西。海菲茨的琴拉得有多么好，实在难用一两句话说清楚，倒是当代小提琴巨擘史特恩说了句到家的话："你只有把小提琴拉到我这个份儿上，才能懂得海菲茨的伟大。"至于先已成名的伟大的克莱斯勒，在初次听了海菲茨的音乐会后，说了句"我真恨不得把我自己的琴砸碎了"，则是许多音乐迷和发烧友都知道的掌故。

本世纪的杰出小提琴家，大半是犹太人，特别是从俄罗斯出来的犹太人。由历史上最伟大的小提琴教师奥厄教导出来的一班高徒，以所谓俄罗斯学派的名义取代了伊萨伊、蒂博、克莱斯勒等人的西欧诸派。也可以说，这是由技巧辉煌、情感浓烈的风格把轻松、优雅、洗炼的风格取代了。海菲茨便是这一班高徒中名声最响的一位。其实岂止是在奥厄(他很像围棋界里的木谷实)门下众弟子中，即便是在所有的小提琴家之中，海菲茨都是当之无愧的"大哥大"。最近，美国 RCA 公司又出版了他的录音全集，一套 CD 竟有 65 张之巨！这样的演奏家，是极其罕见的。

人们一想到海菲茨，总是想起他那鬼斧神工的超人技巧。

相比之下，他在演奏中所倾注的思想和情绪内含，稍有被人忽视之感。的确，海菲茨是个极端的理想主义者，他总是追求纯粹音乐上的尽善尽美（这一点很像托斯卡尼尼），执拗起来竟是天真得不近人情。表现在音乐上，他的琴就像着了魔，给人的最初印象，一是风驰电掣，二是寒光四射。这一“快”一“冷”，就把他内心火一样的热情给掩盖住了。实际上海菲茨是个“暖水瓶性格”，通过多听他的唱片，反复地听，就能体会出一颗伟大的心灵是怎样的侠骨柔肠，不一定非要将琴拉到史特恩的水平不可。

海菲茨的大量录音，几乎全是经典加极品，有那65张的大套为证。要想举出一两张特别鹤立鸡群的来，还真是一件难事。不过，对于那些急于想一下子就体会出海菲茨之伟大者，RCA的“LIVING STEREO”系列中倒有一款极其适合。

贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯、柴科夫斯基每人各作了一部小提琴协奏曲，并称世界四大小提琴协奏曲，所有的小提琴家必拉。海菲茨当然也不例外，而且均在不同的年代多次录过音，当然都是权威演绎。这张唱片中收入了后两首协奏曲，由“发烧指挥”莱纳指挥芝加哥交响乐团协奏，是海菲茨和莱纳在五十年代录下的著名“发烧片”。各式各样的“榜”、站在不同角度的音乐评论刊物，无不以此为小提琴音乐的极致。

应该说，海菲茨拉的柴科夫斯基小提琴协奏曲，也许有人还能赶上，比如米尔斯坦、大卫·奥依斯特拉赫、弗朗西斯卡蒂、帕尔曼等人的版本，都可与之媲美。至于收在同一张唱片上的勃拉姆斯协奏曲，则千真万确是无出其右者了。有评论家做过深入腠理的分析，说海菲茨的肌腱演奏勃拉姆斯是最为理想的，巨大的力量，致密得几乎不透风的紧张度，以及无比

凌厉敏捷的反应，巧妙地融合在无尽的风雅之中，使得勃拉姆斯这部以深刻内省性、抒情性见长的大作，体现出绝高的意境，气象万千。在1955年录制这张唱片时亲耳聆听过演奏的人，往往至今仍然难以忘怀那动人的景象。在这款录音中，还有一张王牌，就是使用了海菲茨自己写的"爆炸式"的华彩乐段，有文章形容说，此时海菲茨"手上那把结实的瓜奈利乌斯·德尔·杰苏琴都险些散架"！（希望把自己的琴砸碎的克莱斯勒，假如看到此种情形又该当如何？）

我一直觉得，勃拉姆斯的本性可能与海菲茨十分接近。早年是平民布衣，完全依靠个人奋斗，光明正大地起家，晚年在众望所归之时急流勇退，过自己安宁平静的书斋生活。如果要给勃拉姆斯协奏曲硬加上一个标题的话，我看可以叫做"人生"，勃拉姆斯的很多作品都是对于"人生"这一重大主题的思考。它使用的是比较抽象和隐晦的纯音乐语言，而且有意避讳标题性。我曾在《高贵、高雅和高尚》一文中谈过勃拉姆斯，显然，这部小提琴协奏曲就是典型的"高雅"的作品，海菲茨也是一个高雅的小提琴家，因为他不喜欢将自己的"小我"即个人感情过多地加入到演奏的作品中去。这就是为什么海菲茨的琴声听着很"冷"的原因，但是你听一听，勃拉姆斯协奏曲的节奏，让海菲茨处理得就象钢浇铁铸的一样，没有丝毫含糊，在别人那里很常见的煽情、敏感、神经质、做作、为赋新诗强说愁，在海菲茨这里一律打入十八层地狱，代之以真实的、富于形式美感的处理。比如他的滑音，什么地方用、什么地方不用，全经过深思熟虑、精心设计；比如他的运弓，这就像是钢琴家搞分句一样，是很见艺术家的修养和格调的，海菲茨绝不会落入煽情的俗套，他会在出其不意的地方分弓，让人感到既在意

料之外，又在情理之中。他还会用好几个手指演奏同一个音，我从物理学上知道，不同的手指与琴组成不同的共振系统，严格地说音响就是不一样的，这样海菲茨的音乐就多出了好些变化。这些独特的东西，在我们欣赏了海菲茨演奏的贝多芬、门德尔松、布鲁赫、西贝柳斯、普罗科菲耶夫、格拉祖诺夫的协奏曲以及大量的小品之后，都可以清楚地一一印证。

最后，我想把海菲茨和我最崇拜的钢琴家波里尼做一点类比。小提琴是比钢琴历史更长的乐器，它的技术发展得也比钢琴早。因此，出现杰出人物的时间，钢琴也比小提琴滞后。比如与帕格尼尼对应的钢琴大人物，显然应当是李斯特。从这种划时代人物出现之后，自会有一大批巨匠名家，在新的层次上发展这门艺术，但那一般说来还属于量变积累的性质，这种积累达到一定程度，就要跃上一个新的层次。那就是现代层次。我敢肯定，海菲茨就是小提琴艺术“现代层次”的第一个代表人物，他的外凉里热，他的超然，他的像机器一样的精确无误、完美高效，都是二十世纪人类理想在音乐领域里的体现。比海菲茨晚半个世纪，钢琴界出现了波里尼，我们只要听一听他弹的 3 张唱片：肖邦的练习曲集、贝多芬的最后几首钢琴奏鸣曲，以及斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》（钢琴版）和普罗科菲耶夫第七钢琴奏鸣曲，就清楚这种“现代的超然”意味着什么。

回头再看海菲茨，现在已是电脑时代，另一位小提琴大师梅纽因找到了形容海菲茨的一句话：“这种热情是由电子计算机计算出来的。”这种档次的音乐，称得上是真正的极品，有多少都不过分。

格鲁米欧不可学

——关于莫扎特的小提琴协奏曲

有一家“发烧”杂志让我选出自己喜欢的十款唱片，给每款写个一句话评语。我最喜爱的唱片里有一套莫扎特的小提琴协奏曲全集，菲利浦出版，演奏者是比利时小提琴家格鲁米欧，由伦敦交响乐团协奏，柯林·戴维斯爵士指挥。我给它的评语是：“杜甫可学，李白不可学，贝多芬可学，莫扎特不可学；小提琴家皆可学，格鲁米欧不可学，所以比利时学派后继无人。”

这里的“可学”与“不可学”，并没有比较前者后者谁更了不起的意思，而是说他们是两种类型的了不起。前一类以呕心沥血、冥思苦索换来深刻与凝炼，他们是从千百条道路中经过艰苦的求索才找到通往理想之途径的。这一类人具有磨炼精神，所以是可学的。后一类正相反，他们通往理想境界的道路，似乎是其头脑中固有的，无须探索和修正，只凭本能走下去就是了。除非李白或莫扎特那样的天纵之才，我们凡人，或是比我们强一些的人，学他们只有坏处没有好处。

格鲁米欧属伊萨伊那一枝儿上的所谓比利时小提琴学派，这一派自古以来香火就不旺盛，格鲁米欧更是当代的唯一传人。这一派与现在滥觞于世的俄罗斯学派大相径庭。粗浅

地说，他们是以清澈澄明和洗炼优雅取胜，而不靠令人眼花缭乱和心情激动取胜。这种境界需要修炼，就好比弹古琴的中国人，平时就须清心寡欲，以便感悟，届时还要斋戒沐浴，焚香祷告。现代社会，这种风格当然是极难练成的了。

而莫扎特那种精神气质，恰恰最需要这样的表现方式。所以，以著名的《唱片艺术》为代表的保守派音乐评论杂志，都评选格鲁米欧的这个版本为莫扎特小提琴协奏曲的最佳版本。

在我所喜爱的小提琴大师之中，格鲁米欧是仅次于海菲茨的第二号人物，其次才是大卫·奥依斯特拉赫和米尔斯坦。若论收藏唱片的节目，格鲁米欧比海菲茨还要多。格鲁米欧所拉的莫扎特与巴赫的大量独奏曲、协奏曲和室内乐，都是不能放过的，再加上常见的协奏曲和小品，他给我们提供了一份享用不尽的古典之美。古典之美是什么意思呢？要优雅、均衡、合比例，不要让感情泛滥，欢乐要大家分享，悲苦也不要嚷得全世界都知道。按照这种标准，格鲁米欧最适合演奏莫扎特的作品。浪漫主义的曲目我并不喜欢听他的诠释，尽管他在菲利浦公司小双张系列里出的四大小提琴协奏曲得了"企鹅三星带花"，我还是觉得那有点太文雅了，太古典了，可能适合英国绅士的口味。

格鲁米欧演奏的莫扎特小提琴协奏曲，好到什么程度呢？我可以讲这样一个故事。还在我上大学的时候，从一个同学家里，听到过女小提琴家穆特和卡拉扬合作的一套密纹唱片，里边包括最著名的那些协奏曲，其中第一张就是莫扎特的第三和第五。听完之后，同学的家长见我眼馋得不行，就说："你拿两盘空白带子来，喜欢哪个我给你翻录。"我说，别的都无所谓，替我把莫扎特那两首录下来就行。带子是用当时最好的原

装先锋音响翻录的，效果很好，我听了无数次，几乎被听坏。后来工作了，想买激光唱片，可是总没货，却买到了格鲁米欧的唱片，听来听去听惯了。不过心里一直惦记着那个穆特版，它给我留下的印象实在太好。终于，去年我弄到了穆特的CD，立即拿来与格鲁米欧版比较，一比大失所望：穆特毕竟不够老到，当时的小女孩（尽管穆特如今已三十有四，但录这张唱片时还是个15岁的少女）虽有一股青春的朝气，但音色像是半青不红的果子，时不时地冒出一股股生涩，旋律线远没有格鲁米欧那么平滑流畅，“拐弯”处的小棱角随处可见。一般说来，人们总是对自己头一次听到的版本情有独钟，这就是所谓先入为主吧。而且，穆特版的确是个好版本，比她自己后来录的贝多芬、柴科夫斯基都要强。如果不听格鲁米欧版，绝对想不到她还有那么多毛病，真是不怕不识货，就怕货比货啊！

特别值得一提的是，这套唱片再版过多次，过去的密纹唱片当然珍贵，而激光唱片也有正价版和廉价版的区别。正价版是两张，零售价高达340元，而廉价版，同样的录音曲目，还饶上了莫扎特为小提琴、中提琴写的二重协奏曲和两部单乐章作品（KV261行板和KV373回旋曲），也是两张，节目时间长达两小时34分钟，售价却只有130元！然而，这并不意味着廉价版音质有什么问题，恰恰相反，廉价版音质反而更好一点，因为它出得晚，技术又进步了。在这里“便宜没好货，好货不便宜”这句老话完全失效。

哈利路亚

——关于《弥赛亚》

我是一个坚定的无神论者，但是同样也会被有神论者创作出来的音乐所感动。脍炙人口的大合唱《哈利路亚》，就属于这一类音乐。这支几乎已成为通俗歌曲的旋律，具有让人一听就终身难忘的特点。但是如果你完整地听了清唱剧《弥赛亚》，知道了这首"哈利路亚"出现的前前后后，那种感动就更难以言表了。

在清唱剧这种体裁中，与巴赫同时代的伟大作曲家亨德尔的《弥赛亚》应该排在第一位。中国的《长征组歌》就有点类似清唱剧，它有一定的剧情，但不以剧情为主，而是以纯粹的音乐为主。清唱剧大多是宗教题材。"弥赛亚"是基督徒们对耶稣的一种尊称，这部《弥赛亚》用比较通俗的歌词和丰富无比的音乐，把耶稣的降生、传道、受难、复活的故事，概括地讲述了一遍，同时更主要地是抒发人们的宗教感情，是一种"颂歌"。不过，这是一种更接近于世俗风格的颂歌，体现在旋律特别鲜明动听、形式简练紧凑等特征中。笔者的师友、台湾作曲家黄辅棠先生曾经说自己对着总谱细听过《弥赛亚》之后，"完全服了"，其音乐精神之崇高向上，对位之巧妙，结构之精密，内涵之充实，素材之简练，恐怕 300 年之后的今人，也没有一

个能写得出来。

亨德尔创造这个人间奇迹的时候，正是在他一次突然中风之后。面临着突如其来的半身不遂，亨德尔抱着一种"人定胜天"的态度，不断地进行自我强刺激，最后竟然不可思议地使"不遂"的半身"遂"了！作为一种感恩，他创作了《弥赛亚》。这件事证明亨德尔同时创造了两个奇迹，一是作品，二是健康。这段故事，奥地利杰出作家茨威格在他的《人类群星闪耀时》中专有一篇文章，叫做《亨德尔的复活》，那是历史特写中的极品，比我这篇文章精彩千倍，没看过的人一定要看！

《弥赛亚》包括序曲、独唱、重唱、合唱、间奏等共 57 首曲子，分成三大部分，第一部分讲救世主即将来临的预言和耶稣的诞生，第二部分讲耶稣传道和受难，第三部分讲耶稣复活以及人们对他的赞颂。"哈利路亚"就出现在第二部分结尾处，耶稣被钉死在十字架上的时候。据说当初首演时，在座的英王乔治二世感动得肃然起立，于是全场观众也都起立。从此，在基督教世界，不论是天主教徒还是新教徒，不论在世界各地，人们都遵守一个惯例，每每演唱到这里，人们都站立着聆听这段"哈利路亚"：

Hallelujah!

For the Lord God omnipotent reigneth.

The Kingdom of this world is become

the Kingdom of our Lord and His Christ;

and He shall reign for ever and ever.

King of Kings, and Lord of Lords.

Hallelujah!

（大意：哈利路亚！世界上的国家，全都成为我主以及他的

儿子基督的国家，国家将永远在他的辖制之下。啊！万王之王，万主之主！哈利路亚！）

由于这部作品既伟大崇高，又通俗亲切，所以唱片版本势必很多，仅是录音好的算来就不下几十种。克兰姆佩雷尔、卡尔·李希特、奥曼蒂、索尔蒂、柯林·戴维斯、马里纳、贾迪纳等人的版本都极为出色。它的录音有英文版与德文版之分，使用的乐器有古乐器版和现代乐器版之分，乐队有原始小乐队和现代大乐队之分。五六十年代都用现代乐器、大乐队，而七八十年代以后，随着所谓“本真主义”的复古倾向盛行，越来越多的倒是使用古乐器的小乐队了。笔者是坚决支持现代乐器大乐队版本的，因为我觉得这更有助于表现作品的崇高感，而崇高感对《弥赛亚》这类作品是第一重要的。演维瓦尔第或泰雷曼的作品，尽情使用古乐器好了。但对巴赫、亨德尔、贝多芬，古乐器恐怕是昙花一现。

亨德尔虽是德国人，但长期在英国生活和工作，并入了英籍，所以《弥赛亚》的原版是英文版，这就使我们有更多的人可以方便地听懂原词。唱片中最好的英文版，而且是使用现代乐器的大编制乐队的，还得首推 EMI 公司的克兰姆佩雷尔版，那是 1964 年在伦敦金斯韦大厅录制的，由英国的爱乐管弦乐团演奏，担任领唱的四位世界级著名歌唱家：女高音 E. 施瓦茨科甫，女中音 G. 霍夫曼，男高音 N. 盖达，男低音 J. 海因斯，这几位艺术家，每位都值得我们单独用一篇文章来讲述他们，但限于篇幅，我们只能说：他们合在一起，能够创造伟大的奇迹。德国长老级指挥大师奥托·克兰姆佩雷尔，与他的乐队之间的交流方式完全是一种心灵感应。速度仍然是较慢的，以求得充分的庄严，而内在的张力并没有因放慢速度而有丝毫

的减弱。比较其他版本，这个录音的主要优点可以归结为五条：声部层次非常清晰、透彻；四位歌唱家的演唱感情特别投入；合唱队实力强劲、整体修养高；乐队极为干净、圣洁；音响十分平衡。

“外星人”的世界纪录

——穆拉文斯基与柴科夫斯基交响曲

不论是音乐迷还是发烧友，我相信他们远远地一看见这款唱片独特的绿色封面，就马上会想到前苏联大指挥家穆拉文斯基率领列宁格勒爱乐乐团在六十年代录制的柴科夫斯基三大交响曲。那被认为是达到了下个世纪演奏水平的超前世界纪录。

从创作角度而言，老柴这三部交响曲，正好可以看作是他中年以后成为世界第一流音乐大师所走过的三个大台阶。目前，在国内一些舆论中，常有一种贬低老柴的论调，认为他除了作为一位旋律之王以外，总体来讲是肤浅的。我想，这可能与人们过多地听了他的早期作品有关。是的，即使在《第一钢琴协奏曲》和《天鹅湖》这样的杰作里，听多了也会感到一种笨拙感，生出一丝很不情愿的厌烦。柴科夫斯基毕竟不是贝多芬或勃拉姆斯这样的曲式大师。但千万不要忽略了发展的眼光：在音乐的交响化问题上，老柴的后三部交响曲真正是连上三个台阶：第四交响曲与他的小提琴协奏曲一起，可以视为达到大师境界的桥梁，它对于老柴，如同“英雄”交响曲之于贝多芬；紧接下来的第五交响曲充分证明他已经完全把握住了奏鸣曲式的钥匙，以精炼和紧凑取代了过去常见的重复和进展

迟缓的变奏，同样的效果，可以从通俗易懂而洗炼老到的《胡桃夹子》里清楚地体会到。到了第六（悲怆）交响曲，完全可称得上是所有交响曲中最杰出的作品之一了，仅凭这一支曲子，就足以当上音乐大师了。所以，权威的《牛津音乐辞典》明确地指出："虽然有人认为柴科夫斯基的交响音乐缺少交响思维和结构，但此说经不起严肃推敲。"

穆拉文斯基以及他治下的列宁格勒爱乐乐团，应该说以实际行动证明了柴科夫斯基的交响曲到底有没有充分的交响性。在整体结构和各声部的细节上，穆拉文斯基拿出了即便是托斯卡尼尼再世也不得不服的精确性！这一举，像是对别的指挥家以及音乐听众们说："你们瞧，像我们这样演奏，就完全可以达到这样的演出效果。你们所说的交响性差，并非作品本身的毛病，而是你们演得不到家。"

穆拉文斯基带着他的乐队初到美国演出时值"冷战"正酣，西方世界的听众们从没有听到过那样惊人的、魔鬼般的速度，同时，又是那样不可思议地没有一丝一毫的纷乱。舆论将这些来自列宁格勒的艺术家称为"外星人"。从美国归来，取道欧洲，DG 公司不失时机地请他们录下了这三部交响曲，首先是考虑到他们演绎的俄罗斯音乐是绝对的正宗。纯正的俄罗斯音乐，音色并不总是光彩照人的，很多时候带有一股冷森森的阴郁，但又能让人更难忘记阴冷的下面蕴含着无比珍贵的"热"。那种"热"，主要是从绝对干净无疵的弦乐里体现出来的，而管乐则以一种时常发"劈"的音色，来表现剑拔弩张的气势，于粗犷之中显示别人达不到的准确和精当。这样的风格是从多年来近乎严酷的训练中锤炼出来的。据当年的乐团演奏员回忆说，穆拉文斯基是个高高的、瘦瘦的、没有一丝笑容的

人，十分严厉，所有的人都怕他。每次排练，穆氏本人都极为准时地来到排练厅，既不提前也不迟到，可是所有演奏员全都习惯于提前半小时就赶到，以便有充足的时间把乐器的音准调到极准，否则，穆氏的耳朵一下就能挑出你。这样一种无比扎实、坚韧、不可动摇的精神风貌，就是世界各地的人们从托尔斯泰和肖洛霍夫们的著作中、从苏沃洛夫和库图佐夫们的故事中也能想象出来的俄罗斯风格。

至于怎样评价穆拉文斯基在音乐大师行列中的地位，目前西方人喜欢把他和克兰姆佩雷尔、默根堡、瓦尔特、舒肯，老克莱伯以及富尔特文格勒等并列在一起，也就是那种开创了一种风格的长老级指挥家。依笔者来看，穆拉文斯基更像是那种不迎合时尚的、坚守自己艺术理想的、较少考虑其他的、有时是不近人情的“天真型艺术家”。同属此类的，老一辈指挥家中以托斯卡尼尼、富尔特文格勒、克纳佩茨布什和塞尔最为典型。二战后成名的较年轻的指挥家中，此类人明显减少，小克莱伯和滕斯泰特可以算得上，阿巴多似乎也算一个，前提是必须肯定他之所以录制那么多唱片仅仅是由于勤奋。

狼·彼得·喜剧明星

——《彼得与狼》和我的儿子

1994年5月30日，我的儿子出世了。按照他爷爷的指示，孩子的大名一定要“富有中国特色”，小名则由我们随便去取，只要叫着响亮、顺口即可。我往唱片架上随便扫了一眼，正好看见一款《彼得与狼》，有了，小名就叫“PETER”(彼得)！事实证明这个名字起得极成功，没有多久就叫响了。

我的儿子小PETER就听着《彼得与狼》一天天地长大。

《彼得与狼》是对孩子们进行音乐启蒙教育、教他们熟悉乐队各声部特点的绝好教材。对音乐发烧友来说，还可以作为很好的试机片，因为它一开始让各种乐器都单独亮亮相，彼得用弦乐代表，小鸟用长笛，双簧管代表鸭子，单簧管代表猫，大管代表老爷爷，三只圆号代表大灰狼，定音鼓代表猎人的枪声。从木管、铜管、弦乐、打击乐直到人说话的声音，一个不落，音响器材对这些声音的表现力怎么样，可谓一目了然。所以，这个曲目的唱片版本很多，也很好卖。其中最有名的，还有女影星米亚·法罗担任旁白的版本，她当时正是大指挥家普列文的妻子。我手中的这个版本，由温特斯念白，英国的爱乐管弦乐团演奏，“舞剧音乐专家”库尔兹指挥。

约拿旦·温特斯是美国著名的喜剧演员，他1925年生于

俄亥俄州，当过兵，进过普通大学，也进过艺术院校。丰富的生活经历，使他多才多艺。他主演的系列喜剧《诺曼·罗克韦尔的美国》，在六七十年代迷倒了无数美国人，扮演的角色包括乡村医生、警察、商人，送货员甚至还有印第安人。有名的电影《这是个疯狂的世界》、《可怜的爸爸》、《俄国人来了》等等，也都是他的大作。他是一个电影、电视和舞台剧三栖明星。他还有一项爱好，就是为孩子们讲故事，讲起来娓娓动听，拥趸很多。于是，EMI 唱片公司看中了这一点，请他帮忙录制一张唱片，曲目是普罗柯菲耶夫的交响童话《彼得与狼》，以及圣一桑的《动物狂欢节》。这张唱片，后来成了《纯音响》杂志的榜上名片。

这张唱片至少对小 PETER 产生了三种良好的影响：第一，锻炼了他的胆量，使他不像其他同龄的孩子那样，对大灰狼有一种与生俱来的惧怕。第二，培养了乐感，这部作品旋律优美，节奏明快。他还不到半岁时，每当听到曲中少先队员彼得的主题，就能挥舞着胖胖的小手打拍子；两岁时，听到里边的旋律，就能准确无误地说出“这是鸭子”、“这是老爷爷”、“这是猎人打枪”、“这是小彼得”；3 岁时就能正确地唱出彼得的旋律。这使我更相信音乐是对人的本能直接起作用的一种艺术了，因为那么小的孩子，可以说除了本能以外一无所有。第三，使他对英语不感到天生的隔膜，这是温特斯用英语讲故事的结果。尽管我们夫妇二人英语都不算太好，但小 PETER1 岁半时，就会说十几个单词并且能认清全部 26 个英文字母了，3 岁时已会说一些简单的会话。

圣一桑的《动物狂欢节》也极为精彩。这部带有影射同行味道的组曲，包括 14 段音乐：1. 引子与狮王进行曲，2. 母鸡

和公鸡，3. 野驴，4. 乌龟，5. 大象，6. 袋鼠，7. 水族馆，8. 骡子，9. 林中杜鹃，10. 大鸟笼，11. 钢琴家，12. 化石，13. 天鹅，14. 终曲。其中第13段“天鹅”是最通俗的大提琴名曲，由R·克拉克演奏；“骡子”和“钢琴家”两段，则需要两架钢琴，演奏者是海芙芭茨·梅纽因和阿贝·西蒙，前者是小提琴大师耶胡迪·梅纽因的妹妹，著名女钢琴家。《动物狂欢节》的录音，比《彼得与狼》还要出名，是这个曲目中最好的一个。

天使的尘世之歌

——费丽尔和《大地之歌》

摆在诸位面前的是一款非同寻常的唱片，曲目是马勒的《大地之歌》，封面上的两个人头像，左面那位漂亮的女士是英国女低音歌唱家凯瑟琳·费丽尔，右边那位老先生则是我们已经比较熟悉的大指挥家瓦尔特。这张由DECCA公司在1952年录制的单声道唱片，是唱片录音史上罕见的具有无比珍贵价值的艺术品。唱片的珍贵之处来源于三个因素：作品、指挥和女歌唱家。

首先是作品，马勒这部带有女低音和男高音声部的交响乐，传统上翻译为《大地之歌》，实际上依笔者看来叫做“尘世之歌”似乎更确切，因为作品中“ERDE（德文，相当于英文中的EARTH）”，是相对于天堂而言的，主要指人世间之意。人们大都知道，这部作品的歌词来自中国的七首唐诗，马勒是在临终前终于从古老的中国诗词里找到了谱写具有重大特色的歌与交响乐的灵感。马勒这个伟大的作曲家，一生的创作都在死神的巨大阴影之下，他讴歌死亡，把死亡描绘成最好的解脱，描绘成通往天堂的大门，但又不是完全厌世的。笔者认为，中国的伟大诗人之中，与马勒对应的，实际上是李太白。从纯音乐的角度而言，马勒总能充分发挥每件乐器的表现力，形成

绚丽无比的管弦乐色彩，再根据音乐的思想内容加上人声，以表现其人生哲理。因此，不论音乐迷还是发烧友，喜欢马勒的大有人在。

至于瓦尔特，他不仅是解释莫扎特和贝多芬作品的权威，更是马勒作品的头号权威，因为他是马勒的学生和最亲密的朋友。马勒的前八部交响曲，都由他自己指挥，直到1911年5月逝世前，他把已完成的《大地之歌》和《第九交响曲》总谱托付给瓦尔特。这一年11月，瓦尔特在慕尼黑指挥了《大地之歌》的首演，1912年初，又在维也纳指挥了《第九交响曲》的首演。这两部作品的权威唱片，一是他后来指挥哥伦比亚交响乐团录制的《第九交响曲》，一个就是眼前的《大地之歌》。这个版本，获得过几乎所有的重要音乐评论奖。

最后，必须提到这张唱片的女低音独唱。凯瑟琳·费丽尔是历史上独一无二的歌唱家，她早年生活贫寒，一边当电话接线生，一边学习音乐，直到1943年她31岁时才登上舞台。然而，仅仅十年以后，她就因患癌症而溘然长逝了！录制这款唱片时，距她逝世只有4个多月。当时瓦尔特已是76岁的老者，而费丽尔才正当40岁盛年。在马勒的所有声乐作品中，费丽尔都是至高无上的权威，瓦尔特与她既是惺惺相惜，又有一种白发人送黑发人的悲恸。瓦尔特曾饱含深情地写到："从首演以来，我从来不发愁没有歌手（下面是一大串当时著名歌唱家的名字），但是在我的艺术生涯中，最重要的是与费丽尔的会见。她演唱的《大地之歌》——像《亡儿悼歌》及其他歌曲一样——始终是我的音乐生活中最深刻、最美好的艺术享受。我第一次听她演唱时，就被她那优美无比的音色所打动。她不但具有一副动人的歌喉，还有一颗美好的心灵，而且对马勒作品理

解最深，可说是马勒灵魂的真实体现。我常想如果马勒能有机会听到她那对他作品理解得十分透彻的演唱，该多有意思啊！”

费丽尔这个人，有点神秘莫测。她有一种天使般的性格，总是无忧无虑，有说有笑，朴实无华，谈吐直率，完全不像一个重病缠身的人。这种神秘色彩贯穿于她的整个演唱之中。她探索艺术的每一层深度，把自己创造的所有财富统统赐给了她演唱的作品。她的秘诀是艺术的统一。她的一切都是美好的，她的外貌，她的心灵，她的嗓音，她的表情等等，从喜剧到悲剧，表演路子很宽，感情极为丰富。她生来就有一种神秘的魅力，光彩夺目，令人总是心旷神怡。她过早地离开人世，也许这就是笼罩着这位伟大艺术家一生的最大神秘。因此有人说，费丽尔就是上帝专门派来向大家介绍马勒作品的天使，任务完成，立即返回天国去了。

幸亏有了录音技术，保存了她的演唱录音。不过遗憾也正在这里——如果这位天使能在地球上再停留两年，到1955年，立体声技术就问世了，人们听到的将是更完美的天使的歌声。

星球和太阳在运行

——索尔蒂与马勒"千人"交响曲

一下笔我就后悔了：想在一篇千把字的短文里把自己对马勒《第八交响曲》（也就是诨名为《千人交响曲》的那个东西）的感受写出来，简直是异想天开。

第一次听它时，我的第一个念头竟然是"会不会我把唱片拿错了？"因为这太不像是马勒的作品。在此之前，我已经听过他的《大地之歌》和五部交响曲，那个如叔本华一般悲天悯人的、快要悄然遁世的马勒，会是这首气势恢弘的、朝气蓬勃的、意气风发的大交响曲的作者吗？

马勒是这样充满自我陶醉地形容自己这部作品的："这是我迄今为止所写的最庞大的作品。它的内容和形式都是那么独具特色，使我无法用文字来加以描述。你不妨设想整个宇宙都开始振动和回响吧！不再是人声在唱，而是星球和太阳在运行！"是的，从开头的第一句，那管风琴呼啸声中的大合唱"请降临，创世主的圣灵"开始，一种超越时空局限的神圣之美，就如醍醐灌顶一般牢牢地控制住每个聆听者的心，在长达二十多分钟的第一乐章里，竟片刻不得停息。这一部分的歌词，以古代拉丁圣歌为基础，它大致仍然可以归纳为一般交响曲第一乐章所惯用的奏鸣曲式，区别在于加了庞大的声乐。在这首

圣歌里，马勒所祈求的“圣灵”，不仅是一般人所理解的上帝或圣灵，而是一种万能的理想，其中包括可以赐给艺术家以创作的灵感。马勒说这圣歌是“一首渴望之歌，一首祈求创造精神、祈求那推动天地万物的爱、以及祈求因此而来的狂喜的献身之歌”。祈求“推动天地万物的爱”，乃是以基督教为背景的西方文化精神的最高境界。从牛顿（上帝的第一次推动）到爱因斯坦（所谓“斯宾诺莎的上帝”），从但丁（《神曲》最后一行“推动太阳和星辰的爱”）到歌德，从斯宾诺莎到康德，以及从巴赫到马勒，这些科学家、文学家、哲学家、音乐家，莫不是以自己的语言、自己的方式，在苦苦寻找着这种万能的“爱”。

音乐的第二部分更加庞大，长近一小时，所用歌词是哥德的《浮士德》第二部第五幕结尾一场（第七场），这里有各种人物，有芸芸众生，有沉思的神父、较成熟的天使和较年轻的天使，埃及的玛丽亚，赎罪的女子，罪恶深重的女子，玛利亚宗之博士等等，算是对第一乐章虔诚祈求的理想回报和应验。它的主题“点燃我们智慧的火焰”，在音乐上脱胎于全曲开始处的祈求“请降临，创世主的圣灵”。

请看它竟是如此的一种神圣之美：

（神秘的合唱）

森林，它应风披靡，

岩石，它临空凭依，

树根，蟠曲而纠缠，

树干密密地进展。

水波逐水波飞迸，

深洞可栖身息影。

狮子默然而和蔼，

在我们周围徘徊，
请尊敬清静之处，
神圣的爱之净土。
(男高音，上下飘飞的狂喜教父)
永恒的欢喜之火，
炽热灼人的爱索，
沸腾的胸中痛苦，
洋溢的神之欢愉。
箭呀，快来射穿我，
枪呀，快来刺杀我，
棍棒呀，快来打烂我，
闪电，快来烧坏我。
让这空虚的一切
全都销声匿迹，
照出永恒的明星，
永远的爱之核心。
(男低音，正在低处沉思的教父)
仿佛在我脚下的岩壁，
沉沉地俯临万丈深渊，
仿佛无数辉煌的小溪，
汇成急湍而浪花乱溅，
仿佛树干向高空生长，
发挥自己强大的冲力，
全能之爱也像这样，
它创造一切，哺育一切。
我四周响着激烈的水声，

仿佛森林岩壑在波动，

盈盈的流水亲切地喧腾，

可是它坠落深谷之中，

是为了滋润谷中的土地；

而那发火落地的闪电，

也是为了要澄清大气，

将它孕育的毒雾驱散。

雷、雨、电是爱的使者，来报告

永恒的创造者正围着我们。

但愿我内心也着火燃烧，

我那混乱冰冷的精神，

苦于迟钝的官能的局限，

正被烦恼的铁链捆紧。

哦，天主！熄灭我的妄念，

照亮我的困乏的心！

……

……

（神秘的合唱，包括天使、教父、悔罪女等，崇拜玛丽娅的博士指挥着他们）

一切无常者，

不过是虚幻；

力不胜任者，

在此处实现；

一切无可名，

在此处完成；

永恒的女性，

引我们飞升。

由此我们可以知道，马勒所追求的，正是一种无所不包的、伟大的“爱”。正如无常的感觉，在尘世里力所不能不及的事，还有那些无可名状的愿望等等，可由那圣母玛丽娅和脱离尘世的格蕾辛为代表的永恒的天主之爱，通过女性之爱对人类显示出其最完美的形式。我们不禁要想起瓦格纳，一而再，再而三地让崇高的女性之死来救赎人类，从森塔、爱尔莎、伊索尔德直到布伦希尔德和孔德里，不都是对这种天主之爱的渴望吗？

这部长达80多分钟的巨作，之所以还有个“千人交响曲”的别名，是因为它需要7名独唱歌唱家，两个大型合唱队（各约三四百人），一个童声合唱队（数十人至百人，以演唱较年轻的天使），和一个异常庞大的、比四管编制还要大量增加乐器的交响乐队，约一百七十多人，还要有管风琴，总人数超过一千人。

这个曲目的唱片版本，出版很不容易，也正因为不容易，所以绝无粗制滥造的，基本上都不错。其中在音乐爱好者中久享盛誉的版本，首推人称“鬼才”的指挥索尔蒂在七十年代的录音。他指挥着正处在顶峰状态的芝加哥交响乐团，与之合作的有女高音歌唱家H. 哈珀、L. 波普、A. 奥格，女中音歌唱家Y. 明顿、H. 瓦茨，男高音歌唱家R. 科洛，男中音歌唱家J. 谢利－夸克，男低音歌唱家M. 塔尔维拉，他们大都是索尔蒂的老部下，多年的合作者。担任合唱的是维也纳国立歌剧院合唱团和维也纳歌唱家合唱团，童声合唱则是维也纳男童合唱团。这样豪华得近乎奢侈的演出阵容，加上世界第一流录

音大师威尔金森和帕瑞的精良制作，使之成为当之无愧的权威演奏。还有，就是八十年代由德国指挥家滕斯泰特指挥伦敦爱乐乐团的版本，以及伯恩斯坦在 CBS 和 DG 两次录制的版本。此外，滕斯泰特和阿巴多九十年代各自录制了新版，也极为出色。

拯救歌剧的歌剧

——关于格鲁克的《奥菲欧与尤丽狄茜》

有人问我，中国的京剧为什么总处在一种需要靠人来“弘扬”的处境，而不能像西方的歌剧那样繁荣昌盛、生生不息？我回答说：“因为京剧里缺少格鲁克那样的改革者。”这话说起来就长了，且有离题之嫌。不过，歌剧确实也有过像今天京剧这样的危机时期，它是靠了格鲁克的改革才渡过难关的。

那是在十八世纪中叶，莫扎特们还没有出生，起源于意大利的歌剧经过二百来年的发展（京剧到现在也是二百年），沦落成了女高音歌手和阉伶歌手卖弄声乐技巧的化妆演唱会。歌者的演唱已经不把戏剧性本身当回事。这时，克里斯托弗·格鲁克挺身而出了，他创作了歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》，实践了他的改革理想——“音乐的真正使命在于辅助诗词、加强情绪的表现，并增加剧情的趣味，并不是以悦耳的表面装饰和人声的技巧表演来打扰或减弱剧情”。现在还经常上演的歌剧，以这一部为最老，比它更老的歌剧现在几乎已经没人演了。所以，说这是一部拯救了歌剧艺术的歌剧，毫不为过。

《奥菲欧与尤丽狄茜》的剧情，取材于一个被嚼烂了的希腊神话：著名琴手奥菲欧的新婚妻子尤丽狄茜不幸亡故，奥菲欧伤心欲绝，在爱神指点下，他奔赴冥府，竟用琴声打动了铁

石心肠的冥王，他被获准领回爱妻，条件是在渡过冥河之前不得回头看她。不知内情的尤丽狄茜，千呼百唤不见夫君回头，误以为他已不爱他，奥菲欧听到妻子绝望的痛哭，终于在离阳间只差一步时回头看了一眼，尤丽狄茜复又死去。这个题材至少有 4 位音乐家用它写过歌剧。

这部歌剧若用今天的眼光来看，实在是相当简单的，但它当年经历的奋斗和挣扎，不亚于其他任何一种改革者的遭遇。

菲利浦公司前年新出版了此剧的唱片，被评论界认为是该剧的最佳版本。其指挥贾迪纳，是集音乐学家与指挥家于一身的著名学者，好用当年的古乐器装备乐队，近年来"火"得厉害，研究格鲁克正是他的强项。乐队是英国巴洛克独奏家乐团，合唱是蒙特威尔第合唱团，皆为原汤原味。剧中人只有三个，尤丽狄茜和爱神分别由女高音歌唱家 S. 麦克奈尔和 C. 赛伊丹演唱，特别值得一提的是奥菲欧一角，他的声部竟然是低女中音。这是因为格鲁克写此剧时，使用阉伶歌手的风气尚在，阉伶的特点是音域可高如女声，而又有男性的底气。现代社会，到哪儿去找这样的歌唱家？最后找到了美国黑人歌唱家 D. L. 瑞金，这是一条五大三粗的黑大汉，平时还留着胡子，可是声音却像个女性。菲利浦公司为录制这套唱片下了大功夫，1991 年 5 月在伦敦亨利伍德音乐厅录音，直到 1993 年 3 月才告最后完成，仅后期制作就用了近两年。其 DDD 的录音效果极为细致、通透，整体装帧也十分精美。封面上，表现出了奥菲欧听着尤丽狄茜的呼唤而不敢回头的极矛盾的心态。

梦游女皇

——卡拉斯与《梦游女》及唱功戏

喜欢歌剧的朋友，恐怕没有不知道“歌剧女皇”卡拉斯的。这位出生在美国，长在她真正的祖国希腊、成名于纽约大都会剧院的伟大歌唱家，一生历尽坎坷，爱艺术胜过生命。在她不算太长的艺术生涯中(24 岁成名，42 岁退出舞台但偶尔还出唱片，52 岁逝世，不过 20 年)，竟主演了一百多部歌剧，而且全部都是“女一号”。这个数量在有史以来的歌唱家中是遥遥领先的，一般主演过 70 部以上歌剧的歌唱家就极为罕见了，比如现在最杰出的男高音歌唱家多明戈，至今主演 88 部，已是“男子冠军”。

然而卡拉斯的价值主要的还不是在数量上，而是在质量上。她被公认为歌剧的“女皇”，是因为各方面表现均极为完美：首先是声音，像卡拉斯那样宽广的音域，实不多见；她的音色，非常特殊，不是常见的那种甜美，而是苍劲之中的明快，哪怕是很少听歌剧的人，也能一听就知道是她的。在戏剧表演方面，卡拉斯的演技更是其他任何一位歌剧演员都不能望其项背的，她的悟性极高，一举手一投足，全都气宇非凡。

因此，在那种以女高音主角为中心的歌剧里(过去的意大利歌剧常是这样，像现在这样以指挥为中心的歌剧，是较晚近

的事），无人能与卡拉斯匹敌。这类歌剧有如中国京剧《二进宫》、《宇宙锋》之类的“唱功戏”，因女主角戏份太重，所以得由梅兰芳式的男艺术家来演唱。写唱功戏最好的作曲家是意大利短命天才贝里尼，他的《梦游女》、《清教徒》和《诺尔玛》均是以女主角为中心的名剧，过去用过阉人歌手以图其男人的气力、女人的音域，但卡拉斯是纯粹的女性。

贝里尼这三部歌剧中以《梦游女》最受欢迎。这个戏的脚本算不上好，很一般的闹剧，大致是说：磨坊女主人泰莱莎的养女阿米娜与青年农民埃尔维诺订婚，而客栈主妇丽莎也暗恋着埃尔维诺。鲁道夫伯爵来到乡间，住在客栈里。阿米娜梦游，夜间闯入伯爵卧室，解衣睡去。埃尔维诺闻知大怒，欲与阿米娜退婚，丽莎则大喜。伯爵知道此事，力劝埃尔维诺不要草率从事。后来埃尔维诺知道阿米娜有梦游的病，这才真相大白，二人和好如初。这个戏本身没有多深的意蕴，好就好在贝里尼用音乐绝妙地刻画出一个女孩在清醒和梦游两种状态下的不同心态，而其间炫耀高难声乐技巧的地方比比皆是。可以想见，要把这演得让观众既喜欢又觉得回味无穷，得要求女演员有怎样杰出的表演！

而这正好给卡拉斯提供了广阔的用武之地。卡拉斯五十年代末在EMI 公司录制一系列歌剧时，正值其艺术的巅峰时期，其演唱水准，没人望其项背。在这部《梦游女》中，给卡拉斯配戏的几位都是清一色的意大利名角，扮演埃尔维诺的蒙蒂，扮演伯爵的扎卡利亚，扮演泰莱莎的科索托等，形成众星捧月之势。担任演奏和合唱的，则是米兰斯卡拉大剧院乐团、合唱团，指挥沃托。唯一遗憾的是单声道（当时立体声技术已在美国流行开来，但在欧洲还不成熟），不过除了这一点之外，这是完美的录音。

造就一位女王

——卡拉斯与赛拉芬

玛丽娅·卡拉斯是“歌剧女王”，而扶持这位女王“登基”的，则是一位意大利长老级指挥大师图里奥·赛拉芬。在传统的意大利歌剧中，“卡拉斯—赛拉芬—米兰斯卡拉剧院”是三位一体的“铁三角”，是最佳演出搭档。赛拉芬一手提拔卡拉斯，是音乐史上的一段佳话。

卡拉斯生于1923年，赛拉芬生于1878年，比她年长45岁，但赛拉芬很长寿，活了90岁，在卡拉斯已经退出舞台之后，赛拉芬还在以顾问的身份录唱片。他们的合作始于1947年，卡拉斯在意大利维罗纳的野外剧场演出彭齐埃利的歌剧《歌女乔空达》，一下子被当时早已成为歌剧权威的赛拉芬发现并十分赏识。赛拉芬认为她的嗓音富有特色，不同于一般的“甜美型”歌喉，加上富有戏剧演出才能，因此肯定适于演出各种角色，特别是那种含有一定悲壮意味的女性。事实证明赛拉芬的慧眼具有极强的预见性，卡拉斯扮演具有牺牲精神的刚烈女子，如诺尔玛、阿伊达、乔空达、托斯卡、布伦希尔德等等，都具有震撼人心的力量，甚至连《蝴蝶夫人》中楚楚可怜的巧巧桑，卡拉斯演过之后，都让人觉得这弱小女子竟也是那样令人敬畏。

赛拉芬这种眼力，是靠了大半辈子跟歌剧打交道形成的，

什么样的女歌手他都见过、都能吃透。赛拉芬的指挥方式，与托斯卡尼尼相比，是那种比较老式的方法，他是以首席女高音主角为中心，将音乐置于“全心全意为主角服务”的位置上，歌手怎样唱，他就带着乐队怎样配合。托斯卡尼尼是坚决反对这种观念的，他要求整个演出必须在指挥家的一元化领导下进行，包括名角，也不能丝毫有自作主张的地方。实际上现在演出歌剧都遵从托斯卡尼尼的思路，因此也就不可能再出现第二个卡拉斯了。卡拉斯是最后一位“女王”，此话一点不错。

卡拉斯在EMI公司留下了一大批歌剧全剧录音，都是经典，其中多一半是与赛拉芬合作的，如唐尼采蒂的《拉美莫尔的露奇亚》、凯鲁比尼的《美狄亚》、威尔第的《阿伊达》、普契尼的《曼侬·列斯科》和《图兰多特》等等。而其中最为典型、最值得一听的，笔者认为还是贝里尼的歌剧《诺尔玛》和《清教徒》。

贝里尼的这两部戏仍是传统的唱功戏，现在已经很少上演了，原因是多方面的，除了脚本比较幼稚以外，难以找到卡拉斯那样杰出的女高音歌手是主要原因，另一个重要原因是指挥家不愿意指挥这种乐队处于完全陪衬地位的戏。这就使得卡拉斯和赛拉芬合作的唱片更显珍贵。《清教徒》是贝里尼创作的最后一部作品，剧情大致是说英国资产阶级革命时，国王查理一世被处死，王后被囚于普利茅斯城堡。城堡主管沃尔顿勋爵是个清教徒（资产阶级革命中，清教徒是革命的主力之一），欲将女儿爱尔维拉嫁给另一清教徒弗尔斯爵士，但爱尔维拉却与保皇党人泰尔保特相爱，在城堡举行婚礼那天，年轻的保皇党人把王后救走逃跑，被弗尔斯发觉。爱尔维拉误认为爱人与王后私奔，精神失常（与《梦游女》相似，又一个精神不正常的女主角）。后来，泰尔保特潜回城堡，想对爱尔维拉解释

清楚，却被清教徒拿获，判重刑。最后因国家大赦，男主人公出狱，女主人公精神恢复正常，有情人终成眷属。唱片录于1955年，单声道极品。

为艺术，为爱情

——卡拉斯与《托斯卡》

读一下前两次写的关于卡拉斯的文章，发现卡拉斯擅长演出那种性情刚烈而极为敏感，以至有点精神不正常的女性，比如诺尔玛、爱尔维拉和乔空达。这倒令人想起了生活中真实的卡拉斯，她在声名显赫之后，精神世界也是屡受折磨，以致过早地结束了辉煌的艺术生命。

普契尼有一出极有名的歌剧《托斯卡》，其主角托斯卡正是一位著名歌剧女演员，她的一段最广为人知的咏叹调叫做“为艺术，为爱情”(实际上咏叹调是没有标题的，一般以第一句代称，如这首的头一句是“我为艺术、为爱情而生活”)，这话恰恰可以成为卡拉斯一生的概括。恰巧，卡拉斯演唱托斯卡是最拿手的，她与米兰斯卡拉剧院合作的《托斯卡》唱片是一套名垂青史的杰作。所以，有人说《托斯卡》一剧仿佛就是专为卡拉斯而写的，尽管这部歌剧完成以后二十多年卡拉斯才出生。

《托斯卡》是普契尼最著名的三大歌剧之一(另外两部是《艺术家的生涯》和《蝴蝶夫人》)，与其他歌剧不同的是，《托斯卡》是一部情节剧，戏剧冲突紧张激烈，高难的声乐技巧和音乐表现，都无比紧密地与剧情结合在一起。而卡拉斯有这样的特点：即便她不再唱歌，仅凭说话演话剧，也肯定是个好演员，

这部戏卡拉斯演来得心应手，也就是理所当然的事了。还有一个重要原因，剧中人托斯卡不仅是一位名歌唱家，而且还是被两个男人追求着的歌唱家，卡拉斯恰好也是这样。

托斯卡的爱人、画家卡拉瓦多西是个革命者，被捕并判死刑。托斯卡为此向警察局长斯卡皮亚求情，而警察局长对托斯卡的美色觊觎已久，这正好是个机会，就答应行刑时发虚弹。行刑当晚，警察局长执意要占有托斯卡，托斯卡被逼无奈，用匕首杀死局长。清晨，卡拉瓦多西上刑场饮实弹身亡，托斯卡始知受骗，悲痛欲绝，此时警察局长被刺之事也被众人所知，托斯卡绝望之中跳城墙自尽。“为艺术，为爱情”这首著名咏汉调就是在警察局长逼托斯卡委身于他时，托斯卡在无奈中所唱的。这个版本由杰出的歌唱家斯苔方诺演卡拉瓦多西，戈比演警察局长，指挥是与托斯卡尼尼共同执掌斯卡拉剧院帅印的大指挥家萨巴塔。

卡拉斯可以说是个理想主义者，一生追求的就是完美的艺术和理想化的爱情，对人情世故，则懵懵懂懂。笔者看来，有时她简直有点分不清自己是在戏里还是在戏外，错把现实生活当成了理想化的歌剧。她年轻时在意大利成名不久，就嫁给了大富豪麦吉列尼。后来，又遇到了著名的希腊船王奥纳西斯（就是那个希腊女船王的父亲），奥纳西斯风度翩翩，甜言蜜语说得比歌剧里的唱词还动听，两人又同为希腊人，同在国外出生，同在少年时代回到祖国，同样靠自己的努力发迹，因此一拍即合，很快在巴黎购置房产，长期同居。可惜卡拉斯忘记了重要的一条：奥纳西斯根本不喜欢音乐、不喜欢歌剧，两人共同语言很有限。卡拉斯既不能与麦吉利尼顺利地离婚，又得不到奥纳西斯娶她的许诺，在两个男人的夹缝中间艰难地生活

着。如果卡拉斯是个对男女之间的事无所谓的人倒也罢了，偏偏她又是个爱情至上者，就是这些原因，损坏了她的精神和健康，使她过早地坏了嗓子，42岁就退出了舞台。这可以说是全世界音乐爱好者的巨大损失. 因为那几年正是立体声录音取代单声道的黄金时期，卡拉斯的艺术生命只要再长出十年，那么许多歌剧就会留下卡拉斯的立体声版本了。而包括这部精彩绝伦的《托斯卡》，目前都还只能是“单声道极品”。

辉煌斯卡拉

——关于阿巴多指挥的威尔第合唱曲

意大利的米兰，有三宗宝：一是足球，二是时装，三是歌剧。其实，若论历史之悠久，前两样加起来也不如第三样。

意大利是歌剧之国，米兰是歌剧之城，不单是因为这里曾经生活着一大批歌剧作曲家，也不单因为有很多经典的西洋歌剧在这里首演，还有一个重要原因，就是这里有一家全世界最有影响的大歌剧院——拉·斯卡拉歌剧院。

本世纪对斯卡拉剧院贡献最大的三位指挥家，一是托斯卡尼尼，二是德·萨巴塔，三是克劳迪奥·阿巴多。对我们中国人来说，阿巴多是通过七十年代率领维也纳爱乐乐团访华和1988年、1991年两次新年音乐会，让我们熟悉的。

卡拉扬逝世以后，由阿巴多来填补他留下的位置，是众望所归的事情。但阿巴多的气质与卡拉扬截然不同，他为人和蔼、厚道，工作起来特别认真而带着书生气，自己也不大愿意当明星，总之是属于那种敏中带憨、大智若愚的类型。但人们都喜欢他的学识和风度。阿巴多先后担任了米兰斯卡拉大剧院、维也纳爱乐乐团、伦敦交响乐团和柏林爱乐乐团的音乐总监或首席指挥，还以客席指挥的身份指挥过欧美每一个著名的音乐演出团体。所以，这份经历和身价，决定了他是当今活

着的指挥家中最“火”的一位。

现在，阿巴多的指挥曲目极为广泛，可以说指挥什么都很出色。不过，他最擅长的领域是两个，一是先锋派的现代音乐，另一个是他的祖国意大利的歌剧。在这两方面，应当说截至目前还没有比他更伟大的指挥家。

阿巴多指挥意大利歌剧的权威地位，是在他担任斯卡拉剧院首席指挥时创下的。那时留下的一张具有纪念意义的唱片，就是这张“威尔第歌剧合唱曲集”。唱片的封面，就是斯卡拉大剧院的外景。

这张唱片录于1975年，这一年阿巴多42岁，在事业上已进入如日中天的时候。这张唱片并不是从他录制的诸多歌剧全剧录音中摘取出来“攒”成的，而是专门录制的合唱专辑，为的是充分显示一下斯卡拉剧院无比完美的合唱、合奏效果。合唱队长是阿巴多的老搭档冈多尔菲，录音师是DG公司的顶梁柱之一赫曼斯，从演唱演奏到录音制作，可谓不遗余力，极尽所能。其中收了10首合唱曲，都是威尔第歌剧中最有名的，不少在欧洲几乎等同于群众性歌曲，分别选自他的八部歌剧：《纳布科》、《厄尔南尼》、《伦巴底人》、《游吟武士》、《麦克白》、《唐·卡洛斯》、《阿伊达》和《奥赛罗》。

其中最为脍炙人口的，当推《阿伊达》中的大进行曲、《纳布科》中的希伯来囚徒合唱、《游吟武士》中的吉普赛人打铁合唱。威尔第曾经因为亲人的接连病死、创作又遭失败而发誓不再作曲，只是由于不经意地把《纳布科》的剧本扔在桌上时，看到偶然翻开的一页上有这样一句：“飞吧，思想，乘着金色的翅膀”（后来成为囚徒合唱的头一句），他才重新开始决心以音乐为生的。在威尔第逝世后，米兰30万群众唱着这首歌为他送

葬。这支歌所表现的英勇悲壮的反抗精神，曾经是意大利人民争取自由独立的象征。《伦巴底人》中的“天主，你在祖国的上空”，当时也是同样有名，成为人民的战歌。而《游吟武士》中的吉普赛人合唱，则完全是风趣、幽默、充满生活气息而又需高难技巧的唱段。《阿伊达》中的大进行曲，充分体现出威尔第晚年达到艺术巅峰时的伟大造诣，气魄更为宏大，真可谓“金戈铁马，气吞万里如虎”，中段就是著名的小号独奏《凯旋进行曲》。

阿巴多对作品的解释，可以说是既有千军万马的豪放激情，又有深刻细腻的抒情性，还富有鲜明的意大利民族风格。同时做到这三点，是非常不容易的。它是浓缩了阿巴多歌剧指挥艺术成就的代表作之一，长期雄踞“企鹅三星带花”榜首，是一张令人百听不厌的名唱片。

卡门最火

——阿巴多与《卡门》

一部戏或者一支曲子的上演频率,在一定程度上反映着该作品有多么成功。全世界上演率最高的交响曲是贝多芬第五“命运”交响曲,上演率最高的芭蕾舞是柴科夫斯基的《天鹅湖》,而最常上演的歌剧,统计下来有两部非常接近,一是比才的《卡门》,二是威尔第的《阿伊达》。《卡门》以其场面稍小、较易演出的优势,位列第一。而这两部歌剧最优秀的唱片版本,依笔者看来,都出自克劳狄奥·阿巴多之手。

阿巴多最擅长的,一是现代的“先锋派”作品,二是他的祖国意大利的歌剧。在这两个方面,应该说截至目前还没有比他更伟大的指挥家。

《卡门》虽说不是意大利歌剧,但在以人声为主、旋律别致优美、戏剧抒情性强等方面,无疑都还属于传统歌剧的范畴,与瓦格纳所倡导的那种“无休止的旋律”式的“新歌剧”是两码事。吉普赛女郎卡门的故事,从梅里美的小说开始,就被人们所熟悉,而比才的歌剧使之获得了超过原作的艺术价值。歌剧《卡门》唱片版本很多,其中最有影响的两种,一个是歌剧女皇卡拉斯主演,由法国指挥家普烈特尔指挥的(EMI),是个单声道的老版本;另一个是六十年代由伯恩斯坦指挥,由美国著名

女中音歌唱家玛丽莲·霍恩主演的(DG)。这两个版本都有各自的局限性。卡拉斯在把握戏剧性冲突、塑造人物性格上的功力是首屈一指的。但她本来是唱女高音的,而卡门这个角色是中音,卡拉斯音域再宽,也有“反串”性质,再说,由于健康原因,当时她自己已经觉出嗓音困难,不像巅峰时期那么游刃有余了。而霍恩的演唱,由于把卡门的泼辣勇敢性格刻画得淋漓尽致,一时被奉为权威;可是,时过境迁,评论界又认为霍恩把卡门表现得有些过火了,变成了狂野和淫荡。

这些问题,在阿巴金的版本里全都得到了完满的解决。这是一套3张唱片,是阿巴多在七十年代末率领伦敦交响乐团录下的。几位主演都是超级明星,卡门由西班牙著名女中音歌唱家贝尔岗莎演唱,男主角唐·何赛则由多明戈担纲,乡村姑娘米卡埃拉由当今最红的温柔伤感型女高音蔻楚芭斯扮演,斗牛士埃斯卡缪的演唱者是数一数二的男中音米尔恩斯,其他配角也都是功力不凡的歌唱家。《卡门》一剧,合唱所占的份量很重,担任合唱的是著名的安布罗西亚合唱团,而其中的童声合唱则由伦敦两所贵族小学的孩子们“耍”了一把。贝尔岗莎是现在最有权威的“卡门”,多明戈演唐·何赛是最“在辙”的,尤其是其中的“花之歌”。

阿巴多对乐队整个的控制都是精雕细刻、恰如其分的,他肯定带领全班人马认真研究了以往所有的经验教训。世界音乐界也有“客大欺店,店大欺客”的问题,伦敦交响乐团这样的“超级大店”,又是那种由乐手选代表来管理的自治团体,素有“专与指挥对着干”的可怕名声,一般的资历浅的客席指挥,能把几场音乐会顺利地玩下来,乐手不让你出丑,已经够给你面子的了。而当时,阿巴多还算是个“新秀”,却担当了常任首席

指挥这个空缺多年的位子，除了极高的业务水准以外，没有相当好的人缘也是不行的。

录音是模拟录音，当时已达模拟录音的顶峰，效果比后来较早期的数码录音要好得多。这套《卡门》，是阿巴多指挥艺术的代表作之一。

为“阿伊达”辩理

——谈阿巴多指挥的《阿伊达》

参照各种“榜”来听唱片，是一种利弊参半的做法。利在于，大多数的“榜”，还是具有一定权威性的，榜上的片子起码不是平庸之作。弊在于太容易挂一漏万，由于评论人的偏爱，使一些本来十分出色的唱片版本被打入冷宫。阿巴多指挥米兰斯卡拉大剧院演出的威尔第歌剧《阿伊达》就是这样，我感到很难理解，这么好的东西，怎么就榜上无名？是不是我的艺术鉴赏力太低了？可我自己总不能甘心这种解释。我想把里面的各种因素掰开了、揉碎了，比较比较，看看能不能让我心服口服。

《阿伊达》的录音版本很多，其中名声最为显赫的是卡拉扬指挥维也纳爱乐乐团的那两个版本。DECCA 版是由苔芭尔迪演阿伊达，贝尔贡齐演拉达米斯，西密奥娜托演埃及公主安姆涅丽斯，麦克内尔演阿伊达之父阿莫纳斯罗，范·米尔演大祭司拉姆菲斯，考瑞纳演埃及王，信使也由帕尔玛扮演。EMI 版，弗蕾妮演阿伊达，卡雷拉斯演拉达米斯，巴尔查演公主，卡普契尔里演阿莫纳斯罗，雷蒙蒂演大祭司，范·当姆演埃及王。我们可以让阿巴多版与卡拉扬的这两个版，进行逐个角色的比较。

瑞恰蕾莉的演唱可能赶不上苔芭尔迪，但应该说比弗蕾妮强。瑞恰蕾莉的嗓音比弗蕾妮有穿透力。再说苔芭尔迪也不是尽善尽美的，时有“抢戏”的味道。比如在第一幕的大合唱加重唱里，拉达米斯正在对众人“表态”，阿伊达则是以内心独白的形式述说心中的矛盾和恐惧，此时苔芭尔迪的声音简直把贝尔贡齐的声音都淹没掉了，这就不尽符合此时剧情的需要。

我一直不能改变的一种看法是，多明戈唱拉达米斯这种角色最合适，没人能比，也许还有奥赛罗也是这样。但不适合唱齐格弗里德，尽管也是英雄性角色，类型不一样。前一类不管怎样变化都属于所谓日神的性质，后一类则是典型的酒神性质。相比之下，贝尔贡齐太“温”，卡雷拉斯较“柔”，气质相差较远。虽然卡雷拉斯的演唱鲜活而且感觉敏锐，在歌剧的后半部演得很棒，不过总不如多明戈从一开始就给人以气度不凡的印象。

两个男女反面主角，可能是此版最具有优势的地方。奥勃拉卓娃的音乐性和人物性格刻画可谓入木三分。公主心高气傲，盛气凌人，在试探别人、引蛇出洞时，极富心机。而对所爱的人，却温柔多情。在鼓舞埃及战士们奔赴疆场的时候，又像个极具号召力的女英雄，美丽而高贵的女性在鼓舞士气方面的作用是非常巨大的，在第一幕，她有多么光辉的形象！在爱人成为叛国者的时候，爱国与爱情的矛盾，残酷地噬咬着她的心灵。这么复杂的角色，巴尔查的表演应该说已很不错，但再听奥勃拉卓娃，感觉巴氏还略逊一畴，西蜜奥娜托更比不上，她们都没有挖掘出这么丰富的层次，辐射出这样感人的力量。

当今第一男低音盖乌洛夫唱祭司长，既十分忠诚，又十分冷酷、阴险，这是他的职责，或者说是整个祭司阶层的职责，盖

乌洛夫的表现绝了，另外两个则有点随随便便，自己就把自己当成反面角色了。雷蒙蒂演这个角色并不最合适，他的声音端庄而明亮的成份多，“暗”的东西不够，如果让他演衣阿古，也会有这样的问题。

阿莫纳斯罗这个角色，充满野心、机警多智而又富有爱国情绪，应该说努契演来很拿手，并不次于卡普契尔里和麦克内尔，当然，这个角色数第一的还应当是卡普契尔里。

雷蒙蒂在这里唱埃及王，可以说是真正“到位”了，斯卡拉剧院可谓知人善任。范·当姆在EMI版里的表现也很堂正，但厚度不及雷蒙蒂。考瑞纳唱这个角色令我失望，没有帝王之气。

特拉妮唱女祭司，帕尔玛唱信使，都是很在辙的，甚至他们在卡拉扬等人的版里也唱这个，无可挑剔。

至于乐队，应该说在卡拉扬和阿巴多的调动下各有千秋。卡拉扬的音响效果激动人心，不过有时压制人声。这种情况在EMI版里比DECCA版要好。阿巴多则避免大轰大嗡，以色彩多变、精致恰当取胜，而到某些“关键时刻”，一样能“冲得上去”，我以为更正宗。

合唱部分，米兰斯卡拉的水平远远高于其他两个团组，一听便知，这恐怕是文化底蕴造成的。就阿巴多来说，他显然比卡拉扬更重视人声，岗多尔菲是他的老搭档，两人的合作总能营造出独一无二的合唱效果——既有“金戈铁马，气吞万里如虎”的气势，更有一种深镂细刻、恰如其份的精美。

单纯谈录音效果，“发烧界”一致认为DECCA的老版比EMI的新版更好一些，而老版是1959年早期的立体声模拟录音，阿巴多版则是八十年代的数码录音，就算它比不上后来的

4D 数码录音，但总会比二十多年以前的录音强些吧？

所以，我执拗地认为，这个阿巴多版，是目前最好的《阿伊达》全剧录音。

问鼎十二音体系

——从《佩利亚斯与梅丽桑德》谈起

《佩利亚斯与梅丽桑德》原是一部由梅特林克所作的话剧剧本，多少有点意识流的味道，剧情不大连贯，而偏重内心描写：王子哥芬德在山林中偶遇正在哭泣的美女梅丽桑德，二人一见钟情，并结为夫妇。可是不久，梅丽桑德又与哥芬德的同母异父兄弟佩利亚斯产生了爱情，哥芬德妒火中烧，经过一番曲折而激烈的内心斗争，最后杀死了佩利亚斯，又将梅丽桑德打成重伤。梅丽桑德死前产下一子，哥芬德追悔莫及。也许正是因为这层关系，使得不少现代音乐家对它情有独钟。其中最出名的，当然是德彪西唯一的一部歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》，集中了他在所有音乐领域中取得的成果。不过，还有一部由勋伯格作曲的同名交响诗，在音乐史上也应占有同样重要的地位，只不过由于“勋伯格”这个名字让人望而生畏，所以没有得到相应的知名度而已。

完成于1903年的交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》，在勋伯格的创作中占有三项“第一”：最早公开发表的管弦乐作品，篇幅最长的管弦乐作品，同时还是最富有“创造野心”的作品。鉴于勋伯格在十二音体系中的宗师作用，就可以想见这部交响诗在整个二十世纪音乐中的地位。所谓十二音体系，说白了就

是不再区分全音和半音的主次，等量齐观，过去至关重要的调性体系完全被抛弃。和声学理论也要重新搞一套，弄出来的音乐自然不太好听。这就是导致勋伯格的作品在音乐爱好者中没有多少市场的原因。不过，听音乐还是应当逐步把欣赏面搞宽一些为好，当年的“现代派”，如今已是音乐经典了，再过若干年也许就变成通俗名曲了。

这部作品不再分独立的乐章，但是可以大致分为四个部分，每个部分描画一定的场景。先是一段沉重缓慢的引子，之后是森林的场景，象征着哥芬德与梅丽桑德的相遇和相爱；第二部分包括喷泉旁、古堡塔楼和地窖等几个场景，代表着哥芬德的猜疑；第三部分都是佩利亚斯和梅丽桑德的爱情场景；第四部分是梅丽桑德之死，结尾处是全曲的画龙点睛之笔，虚无缥缈的小提琴音乐，越来越走向高处，直至消逝在稀薄的空气中。

德彪西和勋伯格的这两种《佩利亚斯与梅丽桑德》，卡拉扬的版本都极好，特别是勋伯格的交响诗，录于1974年，录音质量是现今最好的一种，在音乐内容的挖掘上更是无人可比。我们以前曾经说过，卡拉扬在诠释这类有一定标题性的作品时，几乎全是最好的。卡拉扬在DG公司出版的一套3张唱片，收进“二十世纪音乐经典系列”。唱片中除了这部《佩利亚斯与梅丽桑德》之外，还有勋伯格的《升华之夜》和管弦乐队变奏曲，贝尔格的《三首乐队小品》和《抒情组曲》，韦伯恩的《帕萨卡里亚》、《五个乐章》、《六首乐队小品》和《交响曲》。这三个人，是十二音体系的三位代表人物，这几部作品，是十二音体系的经典代表作，有意问津现代音乐的人，这套唱片绝对不能漏掉，哪怕是硬着头皮也要听下去！

想当初，以汉斯利克为代表的老一辈音乐评论家曾经认为，半音所具有的特性，决定了半音只能用于表达很有限的思想感情，所以它们在音乐作品中只能少量地用到，用多了就会十分混乱。但勋伯格、韦伯恩和贝尔格们毕竟成功了，理论在事实面前总是不堪一击的。我总是以一个音乐局外人的天真来考虑：好的音乐旋律、和声的可能性，可以看做是音符的许多种排列组合，大概只有一些是好听的。不过，那些好听的“排列组合”，被巴洛克甚至更早的音乐家们写出了很多，到了莫扎特时，又被这个天才“占去”了很多，以至于从贝多芬开始，音乐家们就不得不到各处去采风、从民间音乐中汲取灵感了，他们再也不可能像莫扎特那样仅仅坐在钢琴前弹弹弄弄就能搞出好音乐，因为好的“排列组合”实在所剩不多。以后，每出现一位伟大的作曲家，就给后来的作曲家出一些新的难题——怎样才能不与之雷同？也许到了本世纪初，音乐发展到不使用大量的半音，就很难再创作出与以往不同的音乐的地步！

怪不得，人们说作曲的时代已经过去！二十世纪是演奏家的世纪。不知下个世纪又是谁人的世纪了。

艰涩的“春秋笔”

——试听兴德米特的《画家马蒂斯》

音乐家有时也爱用“春秋笔”，兴德米特的交响曲《画家马蒂斯》就是一个典型。

画家马蒂斯·格吕纳瓦尔德确有其人，他是一个生活于宗教改革时期的宫廷画师，曾服务于德国美因茨地方的红衣主教阿尔布雷希特。他经历过罗马天主教势力和路德宗新教势力之间的血腥斗争，也目睹了人民在教会和贵族双重压力之下的苦难，于是，他开始对传教工作感到不满，向自己提出了艺术家的社会职责问题。经过反复思考，马蒂斯决定放下画笔，投身于1524年德国南部农民领袖汉斯·施瓦布领导的农民起义。但是，马蒂斯想象中的正义斗争的崇高理想，与现实中农民起义的残酷和疯狂是格格不人的，他为自己既不能阻挡贵族和教会的横行霸道、巧取豪夺，又不能制止农民战争中的肆意抢劫、野蛮屠杀而感到绝望。他隐遁到一座森林中。在一个寓言式的恶梦中，马蒂斯经受了圣安东尼(传说中的一个聪明的苦行僧，经受住了种种诱惑终于修成正果)的诱惑，这个诱惑，他曾在为一些地区的祭坛所作的三叠画中加以描绘。马蒂斯受到了恶魔的折磨，经过内心的一系列强烈困惑和认真反省，他最终看到了艺术家的真正使命，认识到艺术家以艺术

创作投入斗争的力量，又回到了艺术家的行列中。

四百多年前马蒂斯所经历的思想斗争，在三十年代的艺术家中被几乎原样重复着，当时的欧洲正笼罩在希特勒纳粹专制的阴影之下，只是战争尚未爆发而已。兴德米特本人也如同其他许多诸如爱因斯坦和托斯卡尼尼一样的科学家、艺术家一样面临着精神上的痛苦和现实中的排挤。作为有思想、有良心的知识分子，对世界应该持怎样一种态度呢？对社会应有一种怎样的责任呢？这无疑是知识分子中间永恒的话题。终于，兴德米特发现了四百年前马蒂斯的思想境遇，于是借古讽今，写出了三乐章交响曲《画家马蒂斯》。

交响曲的三个乐章，分别以马蒂斯在伊森海姆的祭坛的三叠画之名作为标题。这些音乐本来是用在一部同名歌剧里的，歌剧尚未完成，音乐先抽了出来进行改造。第一乐章《天使的音乐会》，三叠画描述的是三个天使在圣母玛丽亚和圣子耶稣之面前演奏音乐的场面，音乐原为歌剧的前奏曲，主题旋律来自中世纪歌曲《三个天使在歌唱》。第二乐章《葬礼》，描绘的是耶稣受伤的身体被放入墓中的情景，音乐则是歌剧最后两场之间的一个段落，悲愤和沉思是其主要基调。马蒂斯此时觉察到了自己力量的衰退和死亡的临近，他平静地向曾经支撑他生活的艺术告别。第三乐章《圣安东尼的诱惑》是全曲的精华和高潮，先是描绘梦境中的场面，马蒂斯被群妖围攻，他负罪出逃，而后是天使般的音乐召唤，曲调是中世纪歌曲《赞美你的救世主》，艺术家的信心重新坚定起来，直至最后《哈利路亚》的声音响起，人们的良心终于得救了。

兴德米特的作品都是十分深奥、艰涩、复杂的，《画家马蒂斯》也不例外。因此唱片版本不太多，目前最权威的版本，是波

兰指挥家克列茨基指挥瑞士罗曼德管弦乐团为DECCA公司录制的，因其难于演奏却极为成功，曾被《企鹅唱片指南》评为“三星带花”名片。在同一张唱片上，还有作者唯一的小提琴协奏曲，独奏是大卫·奥依斯特拉赫，由作者亲自指挥，因此是最权威的版本。此外，就是兴德米特的另一首交响乐代表作《威柏主题交响变奏曲》，由阿巴多指挥伦敦交响乐团演奏，阿巴多在指挥现代音乐方面是目前最拔尖的人物。这三部作品，使这张唱片大大地“物超所值”。

前卫音乐家的寿礼

——布烈兹及现代作品专辑

1995年，全世界最大的德国留声机公司(DG)搞了一个大举动：出版了一个叫做“'95布烈兹”的高价版激光唱片新系列。这个布烈兹，乃是当代最重要的作曲家，同时又是出类拔萃的指挥大师，出生于1925年，今年正是他的七十大寿。为活着的作曲家出版生日纪念系列唱片，在历史上是头一次。

在二十世纪“现代派”浪潮席卷各个艺术门类的时候，音乐自然也不例外，而且是流派最为繁多复杂的艺术。法国的化学博士皮埃尔·布烈兹，本来不打算介入这场潮流，无奈本性贴近音乐，又喜欢标新立异，所以一出道，便立即被公认为前卫作曲家中的佼佼者，年纪轻轻就确立了自己在现代音乐史上的重要地位。他最重要的作品《无主的锤子》、《重重皱褶》等，按他自己的观点，要“活到老、改到老”，不停地改进，永远没有终结的时候。

当作曲家，大多是要终身受穷的，但若当上一个指挥家，则荣华富贵享受不尽。布烈兹不是穷作曲家，遍及全球的指挥活动，给他带来了广泛的国际声誉和丰厚的经济收入。现在，他是世界上出场费最高的指挥家之一，不论演奏什么音乐，都能基于对作品的清晰的分析，精致而富有表情地演奏出来。当

然，最拿手的曲目还是二十世纪的“先锋派”音乐。他作为一个指挥家的成名作，是1963年在巴黎指挥现代作曲家贝尔格的歌剧《沃采克》；在美国，他曾为CBS录制过几款斯特拉文斯基的作品，如《春之祭》、《火鸟》、《彼得鲁什卡》等，均被认为与作曲者本人指挥的唱片具有同样权威性，而精彩性更胜一筹。九十年代，他在DG公司利用最先进的4D技术重新录制这些作品，让人们更吃了一惊。布烈兹指挥的曲目的范围比较广，德彪西和马勒、瓦格纳，算是比较“古典”的，其余就是巴托克、斯特拉文斯基、勋伯格、贝尔格、韦伯恩等人，当然还有他自己的作品。在这些领域，他都是数一数二的大师。

“95布烈兹”系列中有一款引人注目的唱片，是他指挥韦伯恩的作品。韦伯恩是“十二音体系”的三位代表人物之一，作品的规模都不大，但是很吃功夫。这张唱片的节目时间约为70分钟，却包括了韦伯恩的13部作品，有钢琴五重奏，五首管弦乐小品，小提琴、单簧管、萨克斯和钢琴的四重奏，还有一部为长笛、双簧管、单簧管、小号、长号、小提琴、中提琴和钢琴而作的“协奏曲”，其余都是含有声乐的“歌曲”。看着这些怪里怪气的乐队配置，就不难想象这些作品有多么费解。很多人可能因此而不喜欢这些东西。但是，人们应当有一种接受新事物的勇气和包容量，也应尽量扩展一下欣赏面。

二十世纪是指挥大师和器乐演奏家辈出的时代，但有人指出：到了下个世纪，现在的指挥大师还能有几位仍然经常被人想起来？二战后成名的指挥家，卡拉扬、索尔蒂、阿巴多大约可以，其他人就不好讲了。但布烈兹的名字肯定能流传下去，因为他还是一个杰出的、独树一帜的作曲家，作曲家名垂青史是比较自然的，哪怕他生前名声并不显赫。伯恩斯坦大概也能

传下去，但他未来的名气肯定赶不上布烈兹，因为他在“新音乐”中的影响远不如布烈兹。

迷人卡拉扬

——卡拉扬指挥风格漫议

有人在“发烧友”中做过一个小小的调查，问他们，“你最崇拜的指挥家是谁”？结果，男“烧友”的回答是各式各样的，从托斯卡尼尼到卡洛斯·克莱伯都有；然而对于女“烧友”，情况却是惊人地一致——她们的回答几乎都是一个人——卡拉扬！

卡拉扬最受女性崇拜，原因是多方面的。从女听众的角度而言，她们听音乐会，在一定程度上就像看足球比赛一样，不是“看球”，而是“看人”，看人的外表、风度。其实卡拉扬在欧洲人里只能算是小个子，尤其跟健壮不沾边，但此人的相貌和表情实在是太吸引人了，他往指挥台上一站，就有种君临一切的威严，他大多时候闭着眼睛，并不看着乐手们，只凭耳朵听，谁奏错了或是没按照他的旨意办，不用看，听就听出是谁啦！这样的男人，当然是最有魅力的那一种。

从卡拉扬的指挥艺术本身而言，他也有一种别人所没有的能力，那就是深入浅出的能力。很多伟大的指挥家，他们有的能创造出完美的音响，有的能把作品的内涵演绎到令人感到十分神圣的地步，但未必能让那些不太懂音乐的人一下子就喜欢上他所指挥的音乐。可是卡拉扬有这种本事，他通过力

度的强烈对比，通过操作各种管弦乐色彩，也许还有录音技术上的技巧，把作品里的“重点章句”巧妙地突出出来，深入浅出大致就是这样实现的。因此，卡拉扬拥有数量最多的专业圈子以外的崇拜者，“卡拉扬迷”中有一大批是女性。

卡拉扬一生录下的唱片多得惊人，号称每位重要作曲家的作曲都录过。对于某一个作曲家来说，只要没有哪位指挥特别擅长诠释（比如卡尔·李希特非常擅长指挥巴赫的作品，瓦尔特非常擅长莫扎特和马勒，富尔特文格勒特别擅长贝多芬，索尔蒂特别擅长瓦格纳等等），那么，卡拉扬的唱片几乎可以肯定是最好的，最起码也是相当不错的。比如理查·施特劳斯和西贝柳斯的几乎全部作品以及舒曼、柏辽兹、李斯特、柴科夫斯基、德沃夏克等人的大部分作品，卡拉扬指挥的唱片版本都是数一数二、难有其匹的。至于那些演奏较少或是版本不太多的作品，情况也都是这样，你尽可放心买卡拉扬的版本，肯定是最好的。

对于卡拉扬这样的“全能指挥家”，有经验的读者可能还会发现他终究有弱点：那种无标题的纯音乐，比如巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯的东西，卡拉扬虽然录了很多，但多数评论家不把它作为权威。权威的除了那些单声道的老版本以外，就是那些演出曲目不太广泛、一门心思钻几个曲子的人物（比如卡尔·李希特、卡洛斯·克莱伯以及加迪纳之类）闭门造车的结果。卡拉扬可以“拿金牌”的“项目”，大多在于有标题性内容（包括歌剧）的音乐。公平地说，这不能证明卡拉扬的东西不够好，只能说他来得太晚了。比如贝多芬九部交响曲全集，卡拉扬六十年代、七十年代、八十年代连着录了三大套，每套的味道都不一样，哪套不是杰作？但是晚了！从三十年代到

五十年代，魏恩加特纳、托斯卡尼尼、富尔特文格勒、瓦尔特、克兰姆佩雷尔等老先生们，早把它们颠倒录了好多遍，虽是单声道，但已把权威的椅子占得没剩几把了！

所以，要找两款卡拉扬的代表性唱片来听，还得从那些标题性作品里去找。笔者向读者郑重推荐这套卡拉扬指挥的李斯特管弦乐作品选，编号是 DG 415 967—2。这一套两张唱片，都是在卡拉扬最巅峰时期(1961年至1976年)留下的录音，曲目有交响诗《玛捷帕》、《前奏曲》、《塔索》、《靡菲斯托菲尔圆舞曲》、《匈牙利民歌旋律幻想曲》和匈牙利狂想曲第二号、第四号、第五号。乐团当然是柏林爱乐乐团，在《民歌旋律幻想曲》中担任钢琴独奏的是大钢琴家切尔卡斯基。这些是李斯特最有名的作品，都有文学性很强的内容。《玛捷帕》取材于雨果的同名叙事诗，说的是玛捷帕因与宫女私通而受罚，被绑在一匹狂奔的乌克兰野马背上，但他并没有被拖死，而是顽强地活了下来，逃到乌克兰境内获救，被拥立为哥萨克人首领。雨果原诗的最后一句是哲理深刻的格言："奔跑，跌倒，再跌倒，但爬起来就是君王！"这也是音乐的主题思想。《前奏曲》则表达了一种悲剧的人生观，意思是说死亡是永恒的，人生不正是死亡的前奏曲吗？所以它也叫《人生序曲》。《塔索》取材于拜伦的诗，塔索是文艺复兴时期的诗人，却被关进疯人院。从疯人院出来时诗才已经枯竭，但教皇此时却要授他桂冠诗人的称号，他死于受奖前夕。靡菲斯托菲尔则是哥德的诗体小说《浮士德》中魔鬼的名字。这套唱片，从演奏到录音，无一细节不是精彩之至的，获奖无数，不容有追随者。

女杰“炼钢”

——听阿格里希弹琴

玛莎·阿格里希，是个充满矛盾的女人。她在接受记者采访时最爱说的一句话是：“我喜欢弹钢琴，但不喜欢当钢琴家。”她被人称为“音乐的女大祭司”，但在年轻时有好几次差一点就改行干别的了，音乐总是给其他的事情让路。听她的琴声，力大势沉，闪着钢铁样的金属光泽，乍一听恐怕很难有人相信这出自一个女性之手，即使知道是个女性，也会以为这定是个“一丈青”式的女强人。可是事实正相反，阿格里希是个身体十分苗条娇小的女人，几乎是弱不经风。从照片上看，比如那张舒曼的《童年情景》和《克莱斯勒偶记》唱片的封面，甚至颇有几分林黛玉式的伤感。

阿格里希是当代女钢琴家中的翘楚，1941年出生于阿根廷首都布宜诺斯艾利斯。第一次成名是在16岁时，她接连拿了两个重大国际钢琴比赛——布索尼比赛和日内瓦比赛——的第一名，中间只隔三个星期。先拿了布索尼比赛的第一名，该比赛的评委会主席听说她马上要去参加日内瓦比赛，很不高兴地说：“假如你在日内瓦比赛里拿不着头奖，人们将怎么看待我们布索尼比赛呢？”这的确言之有理，按常规，选手不会在同一年度参加这两项赛事。但阿格里希还是把头奖拿到了。

笔者在此之所以强调那是她“第一次成名”，是因为还有第二次。大约在20岁左右，阿格里希因恋爱问题搞得死去活来，以至于接下来的三年内完全放弃了钢琴事业，除了看电视混日子，就想着找个公司当“小秘 ”挣钱糊口了。多亏了比利时老钢琴家阿斯克纳斯（特别是他的夫人，也是钢琴名师）在关键时刻重新唤起了她的信心，经过一年的调整训练，恢复了原有水平。1965年，她参加肖邦钢琴比赛，经过激烈争夺，取得冠军。这是她的第二次成名。在文艺和体育等领域，似乎有这样一条规律：一个明星如果经过三四年的沉寂以后，能够东山再起，那么就是无与伦比的了。在这一点上，阿格里希很像她的同胞、足球巨星马拉多纳。

实际上阿格里希还有第三次成名，那是因为七十年代初结婚生子，再次暂时退出舞台。每隐退一次再复出，人们都会发现她的钢琴艺术又提高到了一个新境界。“音乐的女大祭司”的称号，就是在这时叫响的。

初次听到“音乐的女大祭司”阿格里希的演奏，给人留下最深印象的一定是那种闪着金属光泽的“钢音儿”，让人不禁联想起钢琴大师霍洛维茨的风采。她演奏的柴科夫斯基第一钢琴协奏曲和普罗科菲耶夫第三钢琴协奏曲唱片就是绝佳的例子，那穿透了强大乐队的、铿锵有力的音响，竟出自窈窕女子的一双纤纤素手，这本身就很令人惊奇。没有人能确切地说清这“钢”是怎么“炼”出来的。

1996年阿格里希随她第二个丈夫迪图瓦带着法国国家交响乐团来北京演出，很是让人叹为观止。她演奏的李斯特协奏曲不仅是好，而是“绝”。事后听鲍蕙荞说了句老实话：“跟她一比，我们干脆都别弹了。”

阿格里希属于那种不太用功的天才。她一直坚持说自己只是喜欢弹琴，不想当钢琴家，准确地说是不喜欢把这当成职业。她在世界乐坛上的表现证明了这一点：她可以因为恋爱、结婚、离婚、生孩子一系列的事而多次退出舞台，有两次时间还挺长；她不经常开音乐会，于是显得很难得，经纪人说："只要她肯，我一年可以卖365天满座。"她录制的唱片也不多，算起来不过二十来种，可是每一种都相当完美，在这点上又有米开朗杰利的影子。

阿格里希小的时候就有一大串了不起的音乐家听过她的演奏，预言将来定能成器，包括阿劳、所罗门、霍洛维茨、西盖蒂、弗朗西斯卡蒂等。她先后拜过古尔达、李帕蒂夫人、萨马洛夫、米开朗杰利和阿斯克纳斯夫妇为师，可能没有第二个钢琴家能受到这么多名师的指点了，条件之一是她的接受能力特别强，学东西快得惊人。比如才跟着米开朗杰利上了四回课，老师却相当自满地说："我已经为那女孩子做了很多事了。其中最宝贵、最重要的是我教给她沉默的音乐。"由此可见她的学习是在一种怎样的层次上。

那张舒曼作品，是阿格里希第三阶段的代表作之一，是同一曲目中最好的录音版本。阿格里希是个浑身充满浪漫情调的人，所以她的唱片绝大多数都是浪漫派的作品，比如肖邦、舒曼、李斯特、柴科夫斯基这些人的。《童年情景》是舒曼最为脍炙人口的钢琴套曲，其中以第七首"梦幻曲"最为通俗流行。阿格里希的演奏有一种特殊的母性情感，但又绝不是贤妻良母的情感，而是更自由的、没有规矩的、本能化的现代派女性味道。《克莱斯勒偶记》是一套更为艰深的作品，德国作家霍夫曼的一部小说里的主人公叫克莱斯勒，这个人物集音乐家、文

学家和画家于一身，符合典型的浪漫主义文化思潮。当时舒曼就幻想自己成为克莱斯勒式的人物。这个作品应该说非常适合阿格里希演奏，果然无与伦比。

另一张唱片上的普罗科菲耶夫第三钢琴协奏曲，评论界公认阿格里希的演奏最杰出。给她担任协奏的是柏林爱乐乐团，指挥是阿巴多。唱片录于1968年，当时她和阿巴多都还很年轻，豪放、敏锐、凌厉的风格，没有后继者。可她当初是怎样学会这首曲子的呢？说来难以相信：她和另一个女孩同住一间宿舍，那女孩经常在早晨她还没起床的时候就开始练这曲子（这曲子极难），不知不觉间，阿格里希对它耳熟能详，包括那女孩弹错的音。等到后来轮到阿格里希正式练它，她发现自己已经学会了。

至于这张唱片上的另一首曲子柴科夫斯基第一钢琴协奏曲，作为音乐爱好者入门时的必听曲目，版本多得难以计数，阿格里希的版本仍能占据显赫的地位，更是令人钦佩。担任协奏的是蒙特利尔交响乐团，指挥家迪图瓦当时是阿格里希的第二个丈夫，尽管这婚姻后来还是破裂了，但那种竞争之中有默契的绝妙激动，给无数人留下了不可磨灭的印象，比阿格里希后来和卡拉扬合作的版本强多了。

短命天才绝唱

——品味李帕蒂

有这么一种说法：超级天才往往是不太正常的，容易早逝。音乐这门艺术，反反复复地证实着这种说法。在上个世纪和本世纪里，天赋最高的两位钢琴家，一个在30岁、一个在33岁上，就不幸夭亡了。这实乃音乐的不幸，艺术的不幸，人类的不幸！

上个世纪那一位，是李斯特的大弟子陶西格，此人被公认为李斯特的亲传学生中才赋最高的一位，波兰人，性情乖戾暴躁，这是一种容易得病的性格。本世纪这一位，是埃涅斯库和柯尔托的弟子、罗马尼亚钢琴家迪努·李帕蒂。他是那种极端敏感、极端细腻，以至于有些神经质的人，这也是不利于健康的。他于1950年底死于白血病。

李帕蒂的经历很不寻常。他的父亲是小提琴家，母亲是钢琴家，而他的教父则是"罗马尼亚音乐的旗帜"埃涅斯库。17岁那年，他参加维也纳国际钢琴比赛，得了个第二名。这一结果首先激怒了法国钢琴大师柯尔托，他认为评委们太保守、太迂腐，而且有存心不公之嫌，"这样的学生不得第一，比赛还有什么必要再办下去"？于是他邀请李帕蒂去巴黎，收为自己的入室弟子。柯尔托是法兰西钢琴学派的代表人物，出自他门下的

著名钢琴家有一大批，李帕蒂是最大的天才。因此，在李帕蒂的钢琴演奏风格中，既有东欧斯拉夫系统技巧辉煌、情感炽烈的一面，也有法兰西学派浪漫、优雅、洗炼的特点。二战爆发，他回到故乡罗马尼亚。当时这个国家是纳粹德国的附庸国，虽能暂避战乱，但终究不是搞艺术的地方。1943年他携未婚妻（也是钢琴家）逃到瑞士，准备到美国去演奏，却在这时确诊患了癌症，未能成行。他的绝大部分唱片，是从此时到1950年逝世前7年里，在与疾病的顽强抗争之中录制的。

李帕蒂的唱片，都是极其珍贵的文化遗产，曲目范围很广，上至斯卡拉蒂、巴赫，下至拉威尔、埃涅斯库，什么乐派都有，而且都极为精彩。英国 EMI 唱片公司，将这些单声道资料加以整理复制，出版了一套5张 CD 的选集，名为《李帕蒂的艺术》，而且每一张又都出了“单行本”。其中的曲目，有巴赫的第一号帕蒂塔，4首众赞歌的钢琴改编曲；斯卡拉蒂的两首奏鸣曲；舒柏特的两首即兴曲；莫扎特的 A 小调第八奏鸣曲和 C 大调第二十一协奏曲；舒曼和格里格的两部协奏曲，肖邦的 E 小调第一钢琴协奏曲，B 小调第三奏鸣曲，14首圆舞曲，两首练习，夜曲、玛祖卡和《船歌》各一首；另外，还有李斯特、拉威尔、勃拉姆斯和埃涅斯库的每人一部作品。其中评价最高的是巴赫的帕蒂塔、莫扎特的 A 小调奏鸣曲、舒曼和格里格的两部 A 小调钢琴协奏曲、舒柏特的即兴曲和肖邦的14首圆舞曲，获得的各种评论家奖简直不可胜数。全套唱片都被《企鹅音乐指南》评为“三星带花”。另外，还有一张是1950年9月16日他在瑞士贝桑松举行的告别音乐会实况，现场录音，曲目也是肖邦圆舞曲，加巴赫和舒柏特一些作品。他最拿手的好戏，是肖邦的作品18号“华丽大圆舞曲”和作品34之一“华丽圆舞

曲”，音乐会总是用前者做压轴，后者做大轴。不过在那一张唱片里，“大轴”没有演完，因为此时的李帕蒂已被病痛折磨得奄奄一息，实在是坚持不住了。那场音乐会是一场催人泪下的音乐会，那张唱片也成了本世纪第一位短命天才的绝唱！

李帕蒂的演奏风格，给人印象最深的是自然、率真、魅力迷人，无一处不是发自内心，而又没有丝毫的扭捏作态、装腔作势。弹巴赫，绝对朴实，声部层次绝对清晰生动，只有后来古尔德可与之相比；弹莫扎特，不像是在弹，而像是在唱。弹舒柏特，则是把感情全部泛滥开来，连他自己带听众，一律恨不能大泪滂沱。至于肖邦的圆舞曲，他的演奏可谓前无古人，后无来者，现在活着的钢琴家里公认阿什肯纳齐弹圆舞曲最好，不过只能说是技巧上的表现赶上了李帕蒂，但若论情感，特别是作品18和34之一的那两首，任何人都无法赶上李帕蒂了。因为天才钢琴家往那里边注入了将死的人才会有的一种情感，那是对美好生活无望渴求的绝唱，是一个天才对生命无比眷恋的心声！

查拉图斯特拉这样说

——莱纳指挥《如是说》

尼采的名著《查拉图斯特拉如是说》，几年前曾是中国大学校园里最抢手的书之一。如今，德国作曲家理查·施特劳斯的交响诗《查拉图斯特拉如是说》，又成了发烧友们最“感冒”的唱片之一。

这两部“如是说”，在哲学和音乐这两个领域都是使人震聋发聩的杰作，思想内容上当然有着密切的联系。但是作曲家自己却说：“我的意图并非是写哲学性音乐，也不打算用音乐来描绘尼采的伟大著作。我的想法是以音乐为手段来表述人类的发展进化这一思想，从人类的起源，通过各个不同的发展阶段，包括宗教的发展和科学的发展，直到尼采的关于超人的想法。”

这部作品首演时的节目单，现在是收藏家们压箱底的宝物，上面有理查·施特劳斯自己写的乐曲说明：“第一部分：日出，人类感觉到上帝的威力，但人类仍在渴望，他陷入激情（第二部分），心神不宁。他转向科学，试图用一处赋格（第三部分）来解答人生的问题，然而徒劳无益。接着响起了悦耳的舞曲曲调，他变成了作为个体的人，他的灵魂直上云霄，而世界在他之下深深地下沉了。”交响诗是单乐章的，除了引子“日出”之

外，还包括接连不断的8段，各用了尼采原著中的一个章节标题：1. 来世之人，2. 渴望，3. 欢乐与激情，4. 挽歌，5. 学术，6. 康复，7. 舞曲，8. 梦游者之歌。

由此可见，尽管作者不承认，但这毕竟是极"神"极"玄"的"音响哲学"，理解起来非常够劲儿，够我们"啃"上些日子的。然而"发烧友"们自有他们的独特视角：他们看中了这支曲子配器复杂宏大，音响需要极大的动态范围和频率响应，对机器是个严峻考验。例如，开头"日出"那段最著名的"爆棚乐"，实在是音乐里的极品，又是音响的试金石。因此，此曲的好的录音版本，可以当成试机片、效果片来听。这虽有买椟还珠之嫌，倒也诚恳务实。

所以，这个曲子评价高的优秀版本，都是所谓"发烧片"，比如莱纳指挥芝加哥交响乐团的版本（RCA），卡拉扬指挥柏林爱乐乐团的版本（DG），梅塔指挥洛杉矶爱乐乐团的版本（DECCA）等等，都极具"爆棚"实力。

其中特别值得一提的是莱纳的版本。现在，一些偏重于演奏的评论杂志，较多地评卡拉扬版为最佳；偏重于音响的杂志，则选梅塔的版本。然而最权威的《留声机》杂志，一直坚持选莱纳的这个版本为七十年来最优秀的70款唱片之一。因为它具有重要的历史意义——人类第一张真正成为商品的立体声唱片。美籍匈牙利指挥家弗里茨·莱纳以近乎苛刻的严格作风著称于世，是他将芝加哥交响乐团训练成一支超一流乐队，也正是他使RCA公司的早期立体声唱片一问世就获得世人的惊叹。所以，国内发烧友称莱纳为"发烧指挥"。这款唱片录于1954年3月8日，地点在芝加哥交响乐团音乐厅。立体声技术一起步，就达到了这样高的水准，不能不说是一个了不起的奇

迹。这张唱片上还有理查·施特劳斯的另一部交响诗《英雄生涯》。

从《如是说》和《英雄生涯》这两部作品中，我们可以窥见理查·施特劳斯这位充满矛盾的音乐大师的心灵世界。他这个人，耗掉了我很多精力和金钱，买了他不少唱片，听音乐的感受还是暧昧得很。后来不得不按照他的创作年代来听：先听《唐·璜》交响诗，这个唐璜不同以往，他是个有英雄气概的理想主义者，不断改换目标地追逐女性原来是为了寻找自己的理想；然后是《死与净化》，接着是歌剧《莎乐美》，变态，色情，另一歌剧《埃莱科特拉》与它像是姊妹篇，又是粗犷的悲剧色彩。《玫瑰骑士》是他的歌剧作品中我最喜爱的一部，可惜只有这么一部。接下来的《无影女人》又是那么装腔作势，尽管索尔蒂的唱片好得不得了。《阿里阿德涅在纳索斯》、《间奏曲》、《阿拉贝拉》这几部戏我没有。《梯尔·埃伦斯皮格尔的恶作剧》倒是挺招人喜欢的，它有力地反衬出《查拉图斯特拉如是说》的严肃和端正。我宁可把"如是说"看做是送给尼采的一部颂歌。尼采死得真可怜，不过死后全都补偿回来了。《堂·吉诃德》和《英雄生涯》又像是姊妹篇，不过很像是作曲家给自己写的，他很想成为一个英雄，但是不断地干傻事，包括给纳粹当了一阵枪使。直到最后写《阿尔卑斯山交响曲》和《最后四首歌》，此公才算找到了自己心灵的归宿。理查·施特劳斯，才华不可谓不高，创作不可谓不勤奋，指挥家们（如莱纳、卡拉扬、玻姆、索尔蒂们）不可谓不作劲，可是他没有能像贝多芬一样成为精神领袖，也没有像瓦格纳一样轰轰烈烈成一代宗师，更没能像勃拉姆斯一样在平静的生活中成为"万民的知己"，为什么呢？我禁不住想说，你活得太累了！

总体大于部分之和

——“美艺”的妙谛

在物理学上，有这样的规律：两束频率有整倍数关系的光，交叉在一起发生干涉现象，会产生出美丽的条纹花样，会叠加出远比两束光相加亮得多的光强。

这种总体大于部分简单相加之和的有趣规律，不仅广泛地出现在很多自然科学的现象里，而且在人类社会中也非常常见。中国有句俗话，“三个臭皮匠，顶个诸葛亮”，竟包含了这样深刻的哲理。在很多时候，有特殊关系的几个人合作，能够产生“相干加强”的效果，创造出他们单个人无法想象的奇迹。

音乐界也有一个极其生动的例子。

钢琴家普莱斯勒(M. Pressler)，小提琴家古列特(D. Guilet)、柯亨(I. Cohen)，大提琴家格林豪斯(B. Greenhouse)、威利(F. Wiley)，这几个名字，别说局外人，就是多年的音乐爱好者和音响发烧友，也未必有几个马上能回答出他们是何许人也。他们的名气，无论如何是根本不能和鲁宾斯坦、海菲茨或者卡萨尔斯这些人相提并论的，他们有的本来是一些乐队演奏员。但是，要是提起大名鼎鼎的“美艺三重奏团”，人们都会说“如雷贯耳”。“美艺”就是由这几个人组成的小团体，它比起“黄金三重奏”、“百万美元三重奏”这一类由三

个超一流大师组成的三重奏团，演奏水平不仅毫不逊色，而且曲目范围更广，诠释更有权威性，录制的唱片也更多。其中最大的成就当数海顿钢琴三重奏全集，那是多达9张CD的洋洋巨制，获得的唱片大奖很多，又被权威的《留声机》杂志评为七十年来70种历史名片之一，他们在这一领域的成就很难被人超越了。钢琴三重奏这种体裁，几乎是海顿的专利，虽然后来贝多芬写出了顶峰之作"大公"三重奏。当然美艺三重奏的曲目范围要广得多，几乎所有作曲家创作的钢琴三重奏他们都演奏过。

最近，适逢美艺三重奏团成立40周年。菲利浦及时地推出一套很特别的纪念唱片：它包括4张正式唱片，另外还"饶"了1张不要钱的。这套"买4赠1"的唱片，第一张，录有贝多芬"大公"三重奏和舒曼、门德尔松的各一首作品，均录于六十年代，演奏者是最初创建美艺的三位艺术家普莱斯勒、古列特和格林豪斯。普莱斯勒是三重奏组的创建者，其时动机很单纯——他独自一人来到纽约开演奏会，举目无亲，闲时无聊，遂产生了邀一二志同道合朋友一起演室内乐的念头。他找到了NBC交响乐团的首席小提琴手古列特，当时这个团正是托斯卡尼尼掌管，风头正劲，古列特又帮他找到了大提琴家格林豪斯。第二张是海顿和勃拉姆斯的作品，录于七十年代和八十年代初期，此时古列特老先生已经退休，接替他的是柯亨。第三张还由柯亨三人演奏，全是舒柏特的作品，降B大调三重奏和A大调五重奏，也就是那脍炙人口的"鳟鱼五重奏"，另请了中提琴家和倍大提琴家。第四张都是最近的数码录音，先是柴科夫斯基的《纪念一位伟大的艺术家》，1988年录于英国，大提琴家格林豪斯不见了，换成了威利；后是美国现代作曲家罗雷姆

的《春之音乐》,1993年录于瑞士,此时小提琴家柯亨也不见了,换成了的漂亮的Kavafian女士。只有钢琴家普莱斯特,一直像一棵长青树。最值得收藏的,应该说是"饶"的那张,那是五十年代的老录音,曲目有拉威尔、海顿、福雷的三重奏。演奏者当然是那三位"原装老先生"。由于这些曲目都是从整套三重奏全集中精选出来的,那些唱片早已是音乐界公认的经典,所以听来感觉个个精彩,有点应接不暇。

只有面对这样的唱片,才能领会到"平静"是一种何其伟大的东西!这几位老先生默默无闻地"玩"了一辈子。平静的音乐,平静的心灵,平静的默契,一切都是浑然忘我、宠辱不惊的。而且一平静就平静了40年!贝多芬的"大公",分明被他们用来阐述了一种崇高的幸福观;勃拉姆斯的三重奏似乎是"吾日三省吾身"的绝好注释;而舒柏特的作品,更像是个孤独的天才终于找了朋友时的欣喜……作过曲的人知道,钢琴三重奏这东西不好写,主要是因为钢琴、小提琴、大提琴三者的音色对比太强烈,很不容易"抱团"。音色不抱团,对演奏家来说也是难题,稍一弄不好,录成唱片就特别难听。所以,世界上经常有三个超级大腕演奏家凑到一起,都搞不出像样的三重奏这样的例子,原因就在于音色的配合非常重要,可是大腕们不见得愿意改变自己的固有风格。然而美艺三重奏的艺术家却做得极好,极默契,这便是求大同存小异的典范。不仅如此,每当一位老先生找到自己的归宿之后,立即有另一位同样平静而且身怀绝技的人接上去,如此生生不息。他们无比雄辩地证明着一个事实:心灵相通的朋友,能够创造伟大的奇迹。

美国人怎样进行爱国主义教育

——摩门教礼拜堂合唱团的一张精彩专辑

由于美国很年轻，所以我们过去曾经想当然地认为："祖国"的概念，在美国人心中大约很淡薄。待到后来国门大开，经常在奥运会发奖仪式之类的场合看到这样的情景：那些年轻的美国人，往往是右手捂胸口，双眼凝望星条旗，口中念念有词，默唱国歌。方知真实的情况是：美国非常注重爱国主义教育。

音乐在美国的爱国主义教育中所起的作用非同小可。美国大大小小的作曲家所写的歌唱祖国的歌曲，数量很大，艺术品位也很高，加上高效的传媒作用，流传甚广。

《上帝保佑美利坚》就是一张这样的合唱专辑，同时，从作曲、演唱、演奏到录音、制作诸方面，都堪称完美的艺术极品。从作曲角度而言，唱片中的23首合唱歌曲，既有苏萨、柏林、柯亨等重要作曲家的作品，也有流传多年、千锤百炼的民歌，其中像《星条旗永远飘扬》这样脍炙人口的歌曲，已不仅仅是美国的名曲，而是世界名曲了。担任演唱的，是美国首屈一指的合唱团——摩门教礼拜堂合唱团，他们虽是宗教合唱团体，但也参加世俗的音乐会和录音，水平极高。这支合唱团成立于1847年，第一个基地是犹他州的盐湖城，一开始条件十分艰

苦，常在茅草棚中活动，而现在，美国非常著名的“Temple Square(庙广场)”是他们的主要活动场所。早在林肯总统上台执政以前，摩门教礼拜堂合唱团就很活跃，在美国南北战争及大规模开发西部的过程中，他们逐渐形成了自己的风格。

在这张唱片中担任演奏的乐队，则是大名鼎鼎的费城交响乐团和哥伦比亚交响乐团，其指挥主要由美籍匈牙利指挥大师尤金·奥曼蒂担任，还有几位合唱团自己的指挥。另外还有两位管风琴家助阵，操纵这种“乐器之王”。唱片由CBS公司录制，CBS被SONY公司吞并后，出版了新的CD版本，节目时间长达70分种。

这些歌曲简直就是美国这200年历史的浓缩，也可以说是美国文化的集中体现。自由的、豪迈的气质占了绝对优势，也偶有幽默调侃。比如那首十分流行的“杨基·杜尔”，歌曲几乎是自豪地承认自己“傻”，是“美国佬”，实际上这体现了美国人崇尚直率和诚实的文化习俗。杨基·杜尔这个词，原特指居住在东北部即“新英格兰”地区的美国人，他们被南方人贬称为“北佬”。这首歌的音调动机，到处在用，几乎成了对美国的一种暗示，连德沃夏克的第九(自新大陆)交响曲终乐章的副部主题，也是用的它。创作这歌曲的柯亨，是美国十九世纪与二十世纪之交的杰出作曲家，创作的歌曲群众性特别强，除了这首歌以外，第一次世界大战中创作的《在远方》、《你是一面古老的伟大旗帜》等，都是很有名的歌。柏林也是这样，他创作的《让我来分担你的痛苦》、《琼斯先生，这是军队》、《上帝保佑美利坚》等，在美国上了年纪的人中，几乎无人不会。

这些歌从内容上大致可以分成四类：一类可称之为歌颂“国土”的，比如《美国，美丽的国家》、《山脉上的故乡》、《沙南

尕》(这是西弗吉尼亚州的一片山地的名字)等等。第二类是赞颂自由与互助精神的,如《你是一面古老的伟大旗帜》、《让我分担你的痛苦》等等。第三类是军队歌曲,如《枪弹如潮,滚滚向前》、《起锚》、《海军陆战队赞歌》、《美国空军之歌》等,诸军种平等对待。第四类可称之为歌颂"国体"的,如那些以星条旗、领袖、宪法为歌颂对象的作品。由于演唱、演奏者格外投入,歌曲无一不动人心魄。

23首歌曲是:

1. AMERICA THE BEAUTIFUL

《美国,美丽的国家》

2. COLUMBIA,THE GEM OF THE OCEAN

《哥伦比亚,大洋中的明珠》

3. MY COUNTRY!TIS OF THEE

《我们自己的国家》

4. BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC

《共和国战争颂》

5. HOME ON THE RANGE

《山脉上的故乡》

6. THIS LAND IS YOUR LAND

《这片国土属于你》

7. DOWN IN THE VALLEY

《山谷中的高地》

8. SHENANDOAH

《沙南尕》

9. GIVE ME YOUR TIRED,YOUR POOR

《让我来分担你的痛苦》

10. WHEN I FIRST CAME TO THIS LAND

《当我第一次踏上这片土地》

11. OVER THERE

《在远方》

12. YOU'RE A GRAND OLD FLAG

《你是一面古老的伟大旗帜》

13. THE YANKEE DOODLE BOY

《美国佬,傻小子》(《杨基·杜尔》)

14. THIS IS THE ARMY, MR. JONES

《琼斯先生,这是军队》

15. THE CAISSONS GO ROLLING ALONG

《枪弹如潮,滚滚向前》

16. ANCHORS AWEIGH

《起锚》

17. THE MARINE'S HYMN

《海军陆战队赞歌》

18. THE UNITED STATES AIR FORCE SONG

《美国空军之歌》

19. THE STARS AND STRIPES FOREVER!

《星条旗永远飘扬》

20. HAIL TO THE CHIEF

《领袖万岁》

21. THE STAR SPANGLED BANNER

《灿烂星条》(美国国歌)

22. GOD BLESS AMERICA

《上帝保佑美利坚》

23. THIS IS MY COUNTRY

《这是我的国土》

这些歌曲大多在国内尚无人译配，作者勉强将曲名翻译成中文，不够信达雅之处在所难免，欢迎方家指正。不过我对一些歌的译法素有看法。例如美国国歌“THE STAR SPANGLED BANNER”，spangled 一词有闪烁、照耀之意，原文的意境有动作，是活的，如果意译成《星条旗》，一下了全变成死的了。因此我来了个折衷方案，取“星与条交相辉映”之意，愿将它译为《灿烂星条》或者《星条同辉》，是否好些？

出版后记

我们看到过的新闻难以计数，绝大多数都忘记了，但新闻不该是易碎品。

记者是坐在历史前排看戏的特殊观众，新闻则是逼真记录时代的关键文字。如果有不少新闻被忘记，那是由于记者、编辑们的肤浅和草率使新闻变得浅薄。这样的东西当然会被人们从记忆中扫除干净。好的新闻是具有历史感的，它不会被时间淹没。

一张不被时间淹没的新闻纸，这是创刊于1994年的《北方市场导报》追求的理想，让人高兴的是，许多读者也是用这样一种标准来衡量报刊水准的。为此，创刊伊始，导报便把推出优秀作品和把作者介绍给更多的人为己任，这也是结集出版记者随笔的初衷。

天津华联商厦、滨江商厦、百货大楼、大亨公司、天津商场为这套随笔提供了必要的支持。导报的老总和编辑也为随笔的出版付出了大量心血，我们在此一并感谢他们。

一九九七年八月